WIERSZE POLSKIE W ICH DZIEJOWYM ROZWOJU

JAN ŁOŚ

WIERSZE POLSKIE W ICH DZIEJOWYM ROZWOJU

RZECZ WYDANA Z ZASIŁKIEM MINISTERSTWA W. R. i O. P.

NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — LUBLIN — POZNAŃ — ŁÓDŹ
KRAKÓW — G. GEBETHNER I SPÓŁKA

8.0 : 484
6471

KRAKÓW. — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI.

PRZEDMOWA

Dziejów techniki wiersza polskiego nie mamy: historycy literatury nie zajmowali się prawie zupełnie techniczną stroną wierszy, a jeżeli mówili co niekiedy o jej rozwoju, to poglądy swoje opierali wyłącznie na ogólnych wrażeniach, nie zaś na badaniach szczegółowych. Prace znów, poświęcone teorji wierszowania, roztrząsały u nas wprawdzie zagadnienia o pochodzeniu rytmiki oraz o przypuszczalnych epokowych okresach jej rozwoju, natomiast pomijały sprawę szczegółowych poszukiwań na gruncie czasów historycznych i w obrębie dziejów jednego narodu lub plemienia. Ten charakter mają »Porównawcze badania nad rytmem i rytmami« Maksymiljana Kawczyńskiego, ogłoszone w VI i VII tomie »Pamiętnika wydziału filologicznego i historycznego Akademji Umiejętności w Krakowie z r. 1886 i 1889, gdzie autor w zakres swych poszukiwań wciąga wersyfikację wszystkich najkulturalniejszych narodów Europy. Mało też na szczegółowy przebieg rozwoju wierszowania polskiego zwraca uwagę Michał Rowiński w swych bardzo cennych »Uwagach o wersyfikacji polskiej«, wydrukowanych w »Pracach Filologicznych« w Warszawie r. 1892; autor te studja swoje nazwał przyczynkiem do metryki porównawczej, odpowiednio więc do swego założenia traktował przedmiot więcej porównawczo, niż historycznie. Skąpy materjał historyczny znajdujemy w książce, którą wydał Stanisław Mleczko p. t. »Serce a heksametr, czyli geneza metryki poetyckiej w związku z estetycznem kształceniem się języków, szczególnie polskiego«, Warszawa 1901, a także w obszernej pracy Kazimierza Wóycickiego »Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego«, Warszawa 1912.

Historją wiersza polskiego nie zajmowali się też i dawniejsi pisarze: ani Golański (»O wymowie i poezji«, r. 1786), ani Nowaczyński (»O prozodji i harmonji języka polskiego«, r. 1781), ani Elsner, ani Królikowski (»Rys poetyki« z r. 1828, i inne pisma), których poglądy w odpowiednich miejscach szerzej omawiamy, ani Euzebjusz Słowacki, który w swej teorji wymowy (»Dzieła« t. II, Wilno 1826, »Prawidła wymowy i poezji«, Wilno 1826) niewiele tylko uwag poświęcił rymowaniu polskiemu. Jeszcze mniej daje Korzeniowski w swym »Kursie Poezji« (»Dzieła« t. XII, str. 30—33), ułożonym w r. 1832. Więcej miejsca roztrząsaniom o wierszu, rytmie, rymie, średniówce i strofach czyli wrotkach udziela H. Cegielski w »Nauce Poezji«, Poznań 1845, str. 29 do 56; wykład jego jednak ma charakter opisowy bez uwzględnienia stadjów rozwoju historycznego wierszy polskich. »Pogląd na dzieje naszej mowy wiązanej« w książce Antoniego Gustawa Bema, »Teorja poezji polskiej«, Petersburg 1899, mieści się na 10 stronicach. Nie zajmuje się wreszcie historją wiersza i Kazimierz Wóycicki w wydanej r. 1917 w Warszawie swej zwięzłej »Stylistyce i rytmice polskiej«.

Nasi gramatycy w podręcznikach szkolnych dość dawno wprowadzili przepisy o wierszowaniu. Pierwszy, o ile mi wiadomo, zrobił to Walenty Szylarski, który w r. 1770 ogłosił we Lwowie dziełko p. t. »Początki nauk dla narodowej młodzieży, to jest Grammatyka języka polskiego ucząca«. Niema i tutaj — rzecz naturalna — historji wiersza, ale w części IV znajdujemy rozdział II: o wierszach polskich od str. 112 do 120. Szylarski za najbardziej używane wiersze uważa 11- i 13-zgłoskowe prócz innych, które się strofami piszą. Przechodzi potem do rymów, określając je, jako »składność« słów w zakresie ostatniej półtory zgłoski i orzeka, że »im trudniej jest dobrać takich słów na koniec wiersza, tem są szacowniejsze, osobliwie gdy nie do jednej, ale do różnych części mowy należą«. Mówiąc o rodzajach wierszy, nie zapomina o średniówce, choć jej tą nazwą nie oznacza: według niego »gdy po sześć sylab mają wiersze, po trzech słowo zakończone być powinno«; dalej koniec słowa według niego w wierszu 7-zgłoskowym ma wypadać po zgłosce 4-tej, tak samo w 8-zgłoskowcach, dalej w 9-, 10- i 11-zgłoskowcach po zgłosce 5-tej; 12-zgłoskowce dzieli na połówki, a w 13-zgłoskowcach

kończyć wyraz każe po zgłosce 7-ej. Wreszcie daje przykłady na 7 rodzajów zwrotek i na tem wykład kończy. Tomasz Szumski w »Dokładnej nauce języka i stylu polskiego«, wydanej we Wrocławiu r. 1809, daje tylko (str. 27) krótkie nauki, jak należy czytać wiersze polskie, zaznaczając w nich mały przestanek i zawieszenie głosu (na tem miejscu, gdzie wypada średniówka). Wreszcie Antoni Małecki w »Gramatyce« większej oraz szkolnej podaje przepisy o wierszowaniu (»Gr. większa«, Lwów 1863, str. 406—425) znowu bez żadnego potrącenia o przeszłość historyczną wiersza polskiego.

Wyjątek stanowią przyczynki poświęcone czy to specjalnie jakiemuś utworowi (Kazimierz Wóycicki »Wiersz Barbary Radziwiłłówny A. Felińskiego«, Warszawa 1912), czy też szczególnemu zagadnieniu (Kazimierz Nitsch »Z historji polskich rymów«, Warszawa 1912), czy jakiemuś rodzajowi rytmicznemu (Kazimierz Wóycicki »Polski ośmiozgłoskowiec trocheiczny«, Warszawa 1916), z dawniejszych W. Bruchnalski »O rymie w poezji polskiej« w »Muzeum«, Lwów 1885, oraz »O budowie zwrotek w poezji polskiej do J. Kochanowskiego« w »Rozprawach« wydz. filol. Akad. Um. w Krakowie, XIII (r. 1889). Inne prace o charakterze monograficznym czy to starsze, jak Jenikego »O znaczeniu rytmu w poezji a mianowicie o rytmiczności języka polskiego«, Warszawa 1866, czy też nowsze, jak Leszczyńskiego »Harmonja słowa, studjum o poezji«, Kraków 1912, mają także charakter czysto teoretyczny.

Tak więc nasza praca jest pierwszą na szerszą skalę przedsięwziętą próbą przedstawienia, jak rozwijała się historycznie rytmika polska. Ta okoliczność, że to jest pierwsza próba, musiała na jej wykonaniu wybić szczególne piętno. Przedzierając się przez gąszcz faktów, musiałem się trzymać kierunku, wskazywanego przez najpewniejszą busolę, t. j. przez chronologję, inaczej bowiem groziło mi na każdym kroku zgubienie się w manowcach. Tę pewność kierunku, niestety, trzeba było okupić ofiarą zrzeczenia się opartej na głębszych zasadach kompozycji, przez co książka z pewnością zanadto nabrała charakteru katalogowego.

Z wdzięcznością zaznaczam, że przy wykończeniu książki korzystałem z niektórych rad uczynnego kolegi prof. Józefa Kallenbacha.

WSTĘP

Poszukiwania niniejsze wykażą, że zasadniczych typów wierszowania polskiego jest kilka, a w ich zakresie zawiera się mnóstwo odmian, czyli typów jednostkowych, które na setki rachować można. Najpowierzchowniejszy przegląd wierszy obcych wskazuje też, że, poza wierszowaniem polskiem, systemy innych narodów i wieków dość znacznie się różniły i dziś się różnią od słowiańskich i polskich w szczególności. Dla uniknięcia nieporozumień, musimy przeto choć w najogólniejszych zarysach przedstawić zasady wersyfikacyjnych systemów obcych, zwłaszcza tych, które mogły mieć lub istotnie miały wpływ na wersyfikację polską.

System metryczny był najprawdopodobniej oryginalnie wymyślony przez starożytnych Greków, potem zapożyczony od nich przez Rzymian. Wiersze greckie miały ściśle określony czas trwania i dzieliły się na stopy, mające wartość podobną do taktów w muzyce mensuralnej np.:

Budowa stóp oddzielnych może być rozmaita i stosownie do tego noszą one różne nazwy, zależnie od stosunku między samogłoskami długiemi a krótkiemi, między akcentowanemi a nieakcentowanemi i zależnie od liczby składających się na jedną stopę zgłosek; np. w przytoczonym wierszu mamy dwa typy stóp: ´ – (spondej) i ´ ◡ ◡ (daktyl) i tylko ostatnia stopa może być spondejem albo trochejem: ´ ◡. Oczywiście przeto wiersze metryczne we właściwem tego słowa znaczeniu mogą istnieć tylko w języku, znającym różnice iloczasowe

t. j. różnice między zgłoskami długiemi a krótkiemi. Istniały one w języku starogreckim i starołacińskim (klasycznym), zczasem jednakże i w grece, i w łacinie stopniowo zanikały, aż wreszcie w okresie bizantyńskim i średniowieczno-łacińskim zanikły ostatecznie, przynajmniej w żywej mowie. Odpowiednio do tego w literaturze bizantyńskiej i średniowieczno-łacińskiej ukazują się nowe typy wierszy. Najcharakterystyczniejszą cechą wierszy metrycznych jest to, że wiersze równe mają nie jednakową liczbę zgłosek, ale jednakową liczbę miar czyli mor, przyczem samogłoska krótka liczy jedną morę a długa dwie. Tak więc w heksametrze było 6 stóp, z których każda mogła być dwuzgłoskową albo też 3-zgłoskową z wyjątkiem ostatniej, zawsze 2-zgłoskowej; heksametry, liczące 12, 13 i t. d. aż do 17 zgłosek uważały się za równe, wszystkie bowiem miały po 24 mory (każda stopa po 4 mory, ostatnia o ile miała tylko 3 mory, dopełniała się pauzą). Stosunek liczebny stóp 2- i 3-zgłoskowych oraz ich porządek w każdym wierszu był zmienny.

W literaturze bizantyńskiej [1]) znajdujemy trzy systemy: jeden z nich »metryczny« odziedziczono z starożytności, ale ograniczono go w użyciu do niewielu typów, przyczem niebardzo już zważano na różnice iloczasowe samogłosek; musiano więc coraz bardziej rytm opierać na stałej liczbie zgłosek i na pewnem umiejscowieniu głównego akcentu. System tak zwany »polityczny« wyłącznie już opierał się na tych zasadach: wymagał on stałej liczby zgłosek w wierszach, ustalonego miejsca akcentu i w pewnym stopniu ustalenia miejsca cezury, czyli raczej średniówki. Najczęściej używano wierszy 15-zgłoskowych z cezurą po zgłosce 8. z rozłożeniem przycisków (ictus) wierszowych takiem, jakie było w klasycznym katalektycznym tetrametrze jambicznym; rzadziej się trafia wiersz 12-zgłoskowy, rozłożeniem akcentów przypominający trymetr jambiczny, ale bez zachowania różnic iloczasowych. Wreszcie system rytmiczny trzeci tak zw. »kościelny« opierał się też na pewnej ilości zgłosek i na umiejscowieniu akcentu, wszystko to jednak było tak luźne, że hymny kościelne bizantyńskie są podobne ze swej budowy do dzisiejszych wierszy wolnych z niestałą liczbą zgłosek.

Żaden z tych systemów bizantyńskich nie wywarł wido-

[1]) Krumbacher »Geschichte der byzantinischen Literatur«, 1897.

cznego wpływu na wersyfikację słowiańską; jedynie tylko w kościelnej literaturze starosłowiańskiej czyli starocerkiewnej naśladowano z systemu »politycznego« wspomniany wyżej wiersz 12-zgłoskowy [1]).

Natomiast niezmiernie ważną dla nas jest średniowieczna wersyfikacja łacińska, przedewszystkiem kościelna. Dla jej scharakteryzowania pod względem rytmu przejrzałem trzy tomy dzieła Mone »Lateinische Hymnen des Mittelalters«, Freiburg 1853—5, gdzie znajduje się 1215 hymnów. Między niemi jest znaczna ilość ułożonych w wierszach nieregularnych; zwłaszcza tak zw. troparja i sekwencje do nich należą. Przeważają w nich wiersze krótkie, tworzące niby to zwrotki, ale i liczba zgłosek w wierszach i liczba wierszy w zwrotkach ulega ciągłej zmianie. Są i takie wiersze, które mają prawie jednakową liczbę zgłosek, ale wskutek braku stałej średniówki nie sprawiają wrażenia szeregów rytmicznych np. w Nr. 3:

Fons et origo boni, paraclitus ac mediator, (16)
agnus, ovis, vitulus, serpens, aries, leo, vermis, (16)
os, verbum, splendor, sol, gloria, lux et imago, (14)
panis, flos, vitis, mons, janua, petra lapisque. (14)

Oddzielne rodzaje wierszy, które się używają w zwrotkach równowierszowych są następujące:

1) 7-zgłoskowe bez średniówki np.:

Quando noctis medium
factum est silentium,
virginis in gremium
misit deus filium i t. d.

Akcent może być umiejscowiony w każdej zwrotce inaczej, np. druga zwrotka brzmi:

Laudet deum omne os,
quia patet nova dos i t. d.

w innej znowu na zgłosce przedostatniej:

Ibi regem de Sion
expavescit rex Amon i t. d.

---

[1]) »Сборникъ« Petersburskiej Akademji Nauk, tom 88 (praca prof. A. Sobolewskiego.

2) 8-zgłoskowy także bez średniówki i bez umiejscowienia akcentu zwłaszcza w pieśniach bardzo starożytnych, np. w Nr. 683.

Primus Petrus apostolus
nec Paulus inpar gratia
electionis vas sacrae
Petri adaequavit fidem.

Podobnie Nr. 1154. Bywają też te wiersze bezśredniówkowemi nawet i wtedy, kiedy już rymują z sobą, choć obok rymów używają się i asonanse np. Nr. 2:

Tu caritas, tu puritas,
Tu pax et immortalitas
patris, nati, paracliti
decore pollens perpeti.

Po wierszach nieregularnych te są najbardziej rozpowszechnione; ogromne mnóstwo pieśni znajdujemy tu ułożonych w takich 8-zgłoskowcach. Znacznie rzadsze, ale bądź co bądź niebardzo rzadkie są

3) 8-zgłoskowce rymowane, dzielone na 4 + 4, oczywiście późniejszego pochodzenia np. Nr. 11:

Alpha et Ω magne deus,
heli, heli, deus meus i t. d.

4) 8-zgłoskowy 3 + 5 należy wręcz do zjawisk wyjątkowych i zachodzi tylko w pieśniach krótkich: Nr. 185 liczy 8 wierszy, Nr. 807 ma ich 12; możnaby sądzić, że średniówka tylko przypadkiem wypada tu stale, mianowicie umiejscowienie akcentu przypada na trzecią od końca zgłoskę, co bardzo często zachodzi w wyrazach 3-zgłoskowych. W obu pieśniach zamiast rymów mamy asonanse, co wskazuje na starożytność pieśni. Początek Nr. 185:

Da gaudiorum praemia,
da gratiarum munera,
dissolve litis vincula,
astringe pacis foedera.

5) 10-zgłoskowe bez stałej średniówki np. Nr. 102:

Crux tua, Christe, salus hominum
abstulit omne nefas veterum,
quos dolus hosticus illicitos
implicuit violare cibos.

Tak samo Nr. 149; typ wiersza naogół rzadki; wcześnie bowiem zaczął się rozkładać na stałe człony; stąd

6) 10-zgłoskowiec 4 + 6 np. w Nr. 359, gdzie jednak na 32 wiersze liczymy aż 12, w których średniówka przypada w środku wyrazu, więc dwuczłonowe wiersze tylko tu przeważają. Tenże typ ukazuje się w zwrotkach różnowierszowych, np. Nr. 254, gdzie się łączy z wierszami 4-zgłoskowemi, ale także i w równowierszowych np. Nr. 292:

Lugentibus || in purgatorio,
qui purgantur || ardore nimio
et torquentur || gravi supplicio
subveniat || tua compassio, o Maria!

W 48 wierszach tej pieśni rytm utrzymuje się niezmiennie; co więcej, w Nr. 908 znajdujemy 8 wierszy, które się rozkładają na 4 + (3 + 3); zapewne druga średniówka jest dziełem przypadku:

Gaude Sion, || ornata || tympano,
decor cujus || conjunctus || galbano
laudet illum || cordis et || organo,
cujus sponsa || venit a || Libano.
Christi jugum || Emundus || teneris
adolescens || portavit || humeris,
virtutibus || se jungens || superis
minorat se || tamen prae || ceteris.

W dalszym ciągu rytm już zupełnie się zmienia.

7) 10-zgłoskowe 5 + 5, Nr. 174:

Astra polorum || supera scendens
Christus ad patris || dexteram sedet i t. d.

8) 11-zgłoskowe bez stałych średniówek, Nr. 150:

Pastis visceribus ciboque sumpto,
quem lex corporis inbecilla poscit,
laudem lingua deo patri rependat i t. d.

9) 11-zgłoskowe 5 + 6 bardzo pospolite, zwłaszcza w zwrotkach safickich np. Nr. 12:

O pater sancte || mitis atque pie,
O Jesu Christe, || fili venerande,
paraclitusque || spiritus o alme,
Deus aeterne!

10) 11-zgłoskowe 4 + 7 w jednej pieśni z końca VIII wieku Lathakana Szkota, zawierającej 92 wiersze (Nr. 270):

Subfragrare || trinitatis unitas
unitatis || miserere trinitas,
subfragrare || mihi, quaeso, posito
maris magni || velut in periculo.

11) 11-zgłoskowe 6 + 5 równie rządkie; w pieśni Nr. 209 znajdujemy takich 28 wierszy:

Adoro te devote, || latens veritas,
quae sub his figuris || vere latitas,
tibi se cor meum || totum subjicit,
quia te contemplans || totum deficit.

W wierszu pierwszym błąd rytmiczny: 7 + 5.

12) 12-zgłoskowe 6 + 6, nierzadkie, np. Nr. 23, 282, 394.

13) 12-zgłoskowe 5 + 7, dla naszego ucha mało rytmiczne, a mimo to stosunkowo bardzo rozpowszechnione w średniowiecznej hymnologji; u Mone znajdujemy te wiersze w pieśniach Nr 111, 140, 666, 684, 735, 856 i t. d. Początek pieśni 111:

Salve crux sancta, || salve mundi gloria,
vera spes nostra, || vera ferens gaudia,
signum salutis, || salus in periculis,
vitale lignum || vitam portans omnium.

14) 13-zgłoskowe 7 + 6, pospolite, np. Nr. 22, 47, 82 i t. d. Oto początek Nr. 82, przetłumaczonego w tymże rytmie na język polski zapewne w wieku XIV:

Patris sapientia || veritas divina
Christus Jesus captus est || hora matutina,
a suis discipulis || et notis relictus
Judaeis est venditus, || traditus, afflictus.

15) 13-zgłoskowe typu 5 + 8 rzadkie; w pieśni Nr. 103 złożonej z 8 wierszy, gdzie rytm ten wytrzymano tylko w 5 pierwszych wierszach, poczem staje się zmąconym (5 + 7, 6 + 7. 6 + 8). Początkowe 4 wiersze brzmią:

Salve crux sancta, || salve lignum triumphale,
in qua pependit || Christus patris salutare,
quam praesignavit || lex testamenti veteris,
quam praegustavit || rex dans exemplum ceteris.

16) 15-zgłoskowe typu 8 + 7, bardzo pospolite np. Nr. 101, 115 i t. d. nieraz pierwszy człon rozpada się na 4 + 4 np. w pieśni Nr. 265:

Juste judex || Jesu Christe, || regnum rex et domine,
qui cum patre || regnas semper || et cum sancto flamine,
nunc digneris || preces meas || clementer suscipere i t. d.

To już całe bogactwo rytmiki średniowiecznej, wyjęte z 1215 hymnów. Są wprawdzie jeszcze inne typy w zwrotkach różnowierszowych, ale i tam jest ich niewiele. Łatwo też w nich

odnaleźć rysy charakterystyczne: przedewszystkiem z metryki dawnej tu nie zostało ani śladu: wszystkie zgłoski uważają się za równe. Wiersz jednego typu różni się od typów innych: 1) liczbą zgłosek, 2) miejscem średniówki, która zwykle obowiązuje w wierszach liczących ponad 9 zgłosek, 3) miejscem głównego wierszowego akcentu. Wreszcie charakterystyczną cechą wierszy łacińskich średniowiecznych są rymy lub asonanse; wyjątkowo tylko pewne rodzaje utworów bez nich się obywają; jako to sekwencje i troparja; poza tem rym spotykamy wszędzie i to w rozłożeniu nieraz bardzo kunsztownem, np. w Nr. 221:

Corpus ave clarum domini, quod non tenebrarum
fuscat nullarum, cibus es et lux animarum;
dilue culparum sordes, praecor, omnigenarum
et fac summarum fore dignos deliciarum i t. d.

Rymy nierzadko powtarzają się po trzy i po cztery razy w zwrotkach, np. w Nr. 228:

Ave principium
nostrae creationis,
ave proemium
nostrae reparationis,
ave pretium
nostrae redemptionis,
ave viaticum
nostrae peregrinationis...

Niekiedy znów mnożą się rymy na wszelki sposób, np. w pieśni Nr. 170:

Haec dies, in qua quies
mundo redditur,
tempus enim est,
nam resurrexit, qui nos dilexit.
Gaude, plaude, ama, clama voce valida!
Surge, curre, vere quaere
Christum istum corde, sorde, procul posita!

Także w utworze, ogłoszonym przez prof. Brücknera w Rozpr. XXIII, 319:

Immense universi r e c t o r
cordium d e t e c t o r
i n s p e c t o r virtutum
. . . . . .
d e c o r a s virore
florum r o r a s genimine.

Horulas lucem stringis
labies pruina congelante
morulas noctis curtas
abies borea sonante,
spirante rosarum...

Przez szczególne rozłożenie rymów, a jednocześnie przez jednostajny układ różnorytmicznych wierszy tworzą się w średniowieczu zwrotki, naśladowane potem w poezji nowożytnych literatur, gdzie zczasem brano też za wzór nie mniej od średniowiecznych urozmaicone zwrotki klasycznej łaciny, zwłaszcza Horacjusza. Wogóle poezja nowoczesna w zakresie techniki wersyfikacyjnej, jakkolwiek rozwijała się bezpośrednio lub pośrednio najpierwej na wzorach łacińskich średniowiecznych, jednak wszędzie wytworzyła pewne różnice indywidualno-narodowe.

System niemiecki [1]) jakkolwiek nie uwzględnia różnic iloczasowych, jako materjału do budowy wiersza, jednak w pewnym stopniu zbliża się do systemu metrycznego przez to, że w nim dobitnie uwydatnia się różnica między momentami głośniejszemi a mniej głośnemi, t. j. między zgłoskami akcentowanemi a bezakcentowemi, wskutek czego t. zw. stopy wierszowe uwydatniają się dość mocno, nawet z pewnem pogwałceniem odgraniczania od siebie wyrazów, co właśnie stale zachodzi w metrycznych wierszach klasycznych greckich lub łacińskich. Natomiast w wierszach niemieckich przyciski wierszowe muszą być zgodne z wyrazowemi. Nie równa liczba zgłosek w wierszach podobnych, ale równa liczba przycisków uwydatnia się najsilniej i czyni wiersze do siebie podobnemi w poezji niemieckiej.

Wiersze francuskie różnią się zasadą swej budowy od niemieckich: zgodnie z zasadami wersyfikacji średniowieczno-łacińskiej wiersze dłuższe ponad 8 lub 9 zgłosek dzielą się średniówką na dwie części czyli człony (nie na więcej członów, gdyż niema wierszy, liczących ponad 12, a już najbardziej wyjątkowo ponad 16 zgłosek). Następnie w wierszach bezśredniówkowych musi być stale umiejscowienie jednego, a w średniówkowych — dwu akcentów: w końcu wiersza i bezpośrednio przed średniówką. Średniówka wypada normalnie z końcem wyrazu, akcenty wierszowe muszą być zgodne z wy-

[1]) J. Minor »Neuhochdeutsche Metrik«, II wydanie, Strassburg 1902.

razowemi t. j. akcent wierszowy i wyrazowy musi padać na jedną zgłoskę. Tym sposobem wiersz francuski tak samo, jak i średniowieczny łaciński, nie dzieli się na »stopy«, lecz albo stanowi niepodzielną jednostkę rytmiczną (w granicach do 8 zgłosek włącznie), albo też przedstawia całość złożoną z dwu członów, oddzielonych średniówką.

Te zasady ogólne ulegają w praktyce licznym ograniczeniom, przedewszystkiem pod względem liczby zgłosek w wierszu. Pellissier[1]) zaznacza, że wiersze liczące ponad 12 zgłosek już nie znajdują uznania u teoretyków wersyfikacji francuskiej, których zdanie jest zapewne echem opinji powszechnej. Przytoczywszy przykład wierszy 13-zgłoskowych z Banville'a, Pellissier pisze, że choćby rytm taki przeprowadzić ściśle i zaznaczyć wydatnie, tem niemniej »il risque d'échapper à l'oreille«, przeto do chwytania go uchem trzeba ciągłej uwagi, która niweczy cały czar poezji.

Podobnie Pellissier odrzuca wiersz 11-zgłoskowy (znany we Francji dopiero od XVI w.) jako niezgodny ze smakiem francuskim, a podnosi zalety wiersza liczącego zgłosek 8 (już pisano nim w w. X), 10, a zwłaszcza 12; ten ostatni typ jest znany pod nazwą aleksandrynu, gdyż w nim ułożono niegdyś romans o Aleksandrze Macedońskim (Lamberta le Court i Aleksandra de Bernay). Nieharmonijnemi Pellissier nazywa wiersze 9-zgłoskowe średniówkowe (typów: 4 + 5 i 5 + 4), w których Dorchain[2]) odczuwa »le sentiment d'une gêne«, gdyż zdaje mu się, jakby w jednym z członów zapomniano dodać jednej zgłoski.

Wiersz 11-zgłoskowy według Pellissiera został skazany na zapomnienie, a Dorchain o nim się odzywa, że o ile jest bez średniówki, to rytm jego trudno uchem pochwycić; dzielony na 6 + 5 sprawia wrażenie nieprzyjemne: pierwsza część zapowiada aleksandryn, druga niby zgubiła jedną zgłoskę, wiersz więc wydaje się kulawym; typ 5 + 6 jest też rytmem anormalnym, o ile jednak poeta silnie zaznacza średniówkę, ucho do tego dość łatwo przywyka i z tem się godzi.

Pozostają jeszcze tylko dwa typy główne: 10- i 12-zgłoskowy; pierwszy w dwu odmianach: 4 + 6 i 5 + 5; drugi — ów

---

[1]) Georges Pellissier »Traité théorique et historique de versification française«, Paryż.

[2]) Dorchain »L'art des vers«, Paryż.

Biblioteka Nauczycielska

ulubiony aleksandryn — ze średniówką w połowie wiersza 6 + 6, niekiedy jednak z dość znacznemi modyfikacjami zasadniczego typu (głównie z zatarciem średniówki).

Tak więc widzimy, że popularnemi we Francji są tylko wiersze, z parzystej liczby zgłosek złożone i zwykle dzielone średniówką na dwie równe części. Smak francuski na gruncie wierszowania został scharakteryzowany przez Guyau[1]), który pisze: »Rytmy, układające się według liczb parzystych, mają coś bardziej ważkiego, bardziej stałego, mają większą pełnię harmonji dla ucha, niż te, których podstawę stanowią liczby nieparzyste. To też wierszem głównym i typowym wielkich narodów poetyckich powinien być wiersz, zbudowany według liczb parzystych; takim był wiersz sanskrycki i heksametr grecki lub łaciński, takim też jest teraz aleksandryn francuski«. Wiersz ten według autora z dwu przyczyn najlepiej zadowalnia ucho francuza: 1) Przedewszystkiem wiersz dłuższy ponad 8 zgłosek musi się dzielić na części z pomocą średniówki; 2) części te winny być równe, a gdy są nierówne, to powinny dać się dzielić przez jedną liczbę (np. 6 + 4; każda część dzieli się przez 2). Wobec tego tylko niewiele typów zadowalnia ucho: 8-zgłoskowiec, jakkolwiek jest trochę za krótki, 10-zgłoskowiec, nie mający jednak dostatecznej mocy, wreszcie aleksandryn i wiersz o 14 lub 16 zgłoskach. Z tych Guyau za najdoskonalszy uważa aleksandryn, liczba 12 bowiem dzieli się bez reszty przez 2, 3, 4, 6, a stosunek części, na które wiersz może się dzielić, jest łatwy do pochwycenia, wreszcie długość jego mniej więcej się zgadza z długością oddechu.

Oczywiście przeto matematyczne te obliczenia wskazują na dążenie Francuzów do nadania wierszowi charakteru rytmu muzycznego. Zdaje sobie z tego sprawę Guyau i zauważa, że przez to niema tu wprawdzie rozmaitości rytmu, ale to nagradza się rozmaitością akcentów, gdyż, poza dwoma głównemi przyciskami, inne akcenty padają w rozmaitych miejscach na różnobrzmiące zgłoski, a każdy wiersz odróżnia się od innych indywidualnemi odcieniami rytmu i brzmienia.

---

[1]) M. Guyau »Les problèmes de l'esthétique contemporaine«, Paryż 1897. To samo po polsku: »Zagadnienia estetyki współczesnej« przez M. Guyau, przekład S. Popowskiego. Warszawa (1901), ale tu tłumacz opuścił prawie wszystko, co dotyczy wiersza francuskiego.

Widzimy z tego, jak, pomimo wspólności głównych zasad, charakter wersyfikacji różnych narodów jest odmienny. Naogół wersyfikacja polska jest ogromnie zbliżona do francuskiej: w obu chodzi przedewszystkiem o określoną i stałą liczbę zgłosek w wierszach podobnych, o podział wierszy dłuższych ponad 8-zgłoskowe na stałe człony, o umiejscowienie akcentu w końcu wiersza i (nie tak już koniecznie) przed średniówką i t. d., a mimo to istnieją też i wielkie różnice, z których najbardziej uderzającą jest ta, że w wersyfikacji polskiej nie istnieją te najrozmaitsze a tak liczne ograniczenia, które obowiązują poetów francuskich. Ci wprawdzie w czasach ostatnich swobodniej sobie postępują, ale teoretycy za to gorzkie im czynią wymówki. Guyau monstrualnościami dnia dzisiejszego nazywa metodyczne zaniedbywanie średniówki, ciągłe przenoszenie końcowych wyrazów zdania na początek wiersza następnego (enjambement) i wprowadzenie rymów wyszukanych, a także »bogatych« jako przeciwwagi zamącenia rytmu. Wszystkie w ostatnich czasach wprowadzane nowości, jak wiersze liczące zgłosek: 9 (4 + 5 lub 5 + 4), 11 (5 + 6 lub 6 + 5), 13, 14 (6 + 8) i 16 (»będący raczej perjodem oratorskim, niż wierszem«), Guyau potępia, pozostając tylko przy dwu »najmilszych« typach: 6 + 6 oraz 4 + 6. Tak więc, w porównaniu z wersyfikacją francuską, polska jest nieskończenie bogatsza i w niej najbardziej rozpowszechnionemi i najulubieńszemi są rytmy, we Francji prawie niedopuszczalne, mianowicie liczące 13 (7 + 6) lub 11 (5 + 6) zgłosek.

Z wersyfikacyj słowiańskich rosyjska bardziej się zbliża do niemieckiej niż do polskiej, choć na gruncie tej ostatniej wyrosła. Pisze o tem prof. Włodzimierz P e r e t z [1]). Według jego zdania wersyfikacja staroruska do połowy w. XVI opierała się na gruncie czysto rodzimym; potem uległa wpływom obcym, zwłaszcza polskim i wskutek tego wszedł w powszechne użycie za wzorem polskim wiersz sylabiczny, który rozpowszechniał się coraz bardziej także na północy i na wschodzie w literaturze Moskiewskiej Rusi. Wiersze sylabiczne brzmią dziś obco w uchu Rosjanina nie dlatego, że tylko w jednem lub w dwu miejscach mają stałe przyciski, ale dlatego głównie, że na sposób polski te umiejscowione przyciski pa-

[1]) В. Н. Перетцъ: »Историко-литературныя изслѣдованія и матеріалы. Томъ III. Изъ исторіи развитія русской поэзіи XVIII вѣка«. Petersburg 1902.

dają na przedostatnią zgłoskę. W wieku XVIII zaczyna się ich »tonizacja« t. j. przekształcenie w sposób taki, że przyciski wierszowe, zawsze bezwarunkowo zgodne z akcentami zwykłej mowy, układają się tak, ażeby padały zawsze na pewne określone momenty rytmiczne we wszystkich wierszach podobnych, przyczem w wyrazach dłuższych (ponad 3 zgłoski) mogą się też zużytkowywać i akcenty poboczne. Tym sposobem wiersz dzieli się już nietylko na dwie większe części, rozgraniczone średniówką, ale nadto na pewną ilość stałych, mniejszych cząstek, któreby można nazwać stopami, a to w ten sposób, że ich porządek we wszystkich podobnych wierszach jest jednakowy. Tak np. w wierszach Puszkina [1]):

Kak nynie | sbirajet | sa wieszczij | Oleg
Otmstit' nie | razumnym | Chozaram:
Ich sioła | i niwy | za bujnyj | nabieg
Obrok on | mieczam i | pożaram.
S drużinoj | swojej w ca | regrodskoj | bronie
Kniaź po po | lu jediet | na wiernom | konie.

Takie rozłożenie akcentów (po cztery w czterech dłuższych wierszach i po trzy w dwu krótszych) powtarza się niezmiennie we wszystkich zwrotkach. Otóż ten system wersyfikacyjny dopiero w ostatnich czasach zrzadka ukazuje się w wierszach polskich (nie trzeba z nim mieszać wierszy dzielonych na drobne cząstki stałemi średniówkami), a przecież w literaturze rosyjskiej wyrósł on na gruncie naśladowanych z polskiego wierszy sylabicznych, niewątpliwie jednak też pod wpływem wersyfikacji niemieckiej.

Tak więc widzimy, że wersyfikacja narodów, nawet blisko z sobą spokrewnionych, różni się znacznie, gdy natomiast narody geograficznie i genetycznie bardziej od siebie oddalone mają nieraz wersyfikację na podobnych zasadach opartą: polska jest podobniejsza do francuskiej, niż do rosyjskiej, która znowu wydaje się podobniejszą do niemieckiej. Przyczyna tych różnic i podobieństw wypływa z natury akcentowania wyrazów w tych językach: polski i francuski mają akcentowanie stałe choć różne (polskie paroksytoniczne, francuskie oksytoniczne), gdy tymczasem w języku rosyjskim i niemieckim akcent nie jest związany z pewną porządkową zgłoską wyrazu.

---

[1]) Litera tłusta oznacza głoskę akcentowaną.

To wszystko nam wskazuje, że, badając dzieje rozwoju wersyfikacji, musimy zwracać uwagę na jej cechy nietylko zasadnicze, ale też indywidualno-językowe (narodowe): na ich zmiany chronologiczne. W ten sposób możemy odnaleźć cechy naprawdę rdzennie narodowe, o ile przytem wciągniemy w granice poszukiwań swoich także wersyfikację ludową, która powinnaby wierniej zachować cechy pierwotnie rodzime, niż książkowa.

I. OKRES PRZEDHISTORYCZNY I WIERSZ LUDOWY

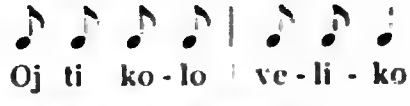
O przedhistorycznym stanie wierszowania polskiego można sobie wyrobić tylko mniej więcej prawdopodobny pogląd na podstawie metody porównawczej, zastosowanej do wersyfikacji ludowej różnych narodów słowiańskich. Zgóry można przypuścić, że słowiańska wersyfikacja ludowa mniej od artystycznej ulegała wpływom obcym, zwłaszcza literackim, książkowym. Przytem podnieść trzeba rys niezmiernie ważny, iż ludowa poezja słowiańska na całym południowym i północnym wschodzie podlegała wpływom bizantyńskim, a na całym południowym i północnym zachodzie — wpływom łacińskim. Jeżeli przeto, mimo tej rozmaitości wpływów obcych wersyfikacja ludowa wschodnio-słowiańska wykaże cechy wspólne z wersyfikacją ludową zachodnio-słowiańską i jeżeli cechy te okażą się różnemi od cech, charakteryzujących wierszowanie obce, zwłaszcza średniowieczne bizantyńskie i kościelno-łacińskie, w takim razie te cechy słowiańskie można będzie uznać za rodzime, a zatem także i za przedhistoryczne polskie.

Naturalnie, w tych poszukiwaniach porównawczych trzeba będzie uwzględnić i moment rozwoju historycznego, który się musiał dokonać na gruncie wersyfikacji ludowej każdego narodu słowiańskiego. Niestety, ten rozwój historyczny w braku materjału niezbędnego do badań musi pozostać dla nas mocno zamglonym (wiersze ludowe zaczęto zapisywać nie wcześniej, jak w końcu XVIII w.; zapisy jednak z owych czasów są bardzo rzadkie, a wcześniejsze trafiają

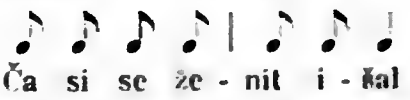
się tylko wyjątkowo; systematycznem zbieraniem wierszy ludowych zajęto się dopiero w XIX w.). Na to jednak rady niema: musimy się starać o wyprowadzenie wniosków z materjału, który jest nam dostępny.

Już pierwszy rzut oka na ten materjał zmusza nas do zajęcia zasadniczego stanowiska: rytmika w poezji ludowej przedstawia mnóstwo typów pośrednich między dwoma biegunami. Jeden z tych biegunów stanowi rytm doskonale ujednostajniony, gdzie szeregi rytmiczne dzielą się na pewną ilość ściśle uporządkowanych i w jednakowej kolejności powtarzających się niby taktów muzycznych. Na drugim biegunie stoi rytm mocno zmącony, nieledwie przypominający nieregularny rytm prozy. Oba te typy są niewątpliwie starożytne, oba mogły powstać pod wpływem równolegle działających różnych przyczyn, ale musimy zasadniczo rozstrzygnąć wątpliwość w zapatrywaniach na niezupełnie ujednostajniony rytm wierszy: czy jest on wynikiem zepsucia się pierwotnej prawidłowości, czy też przeciwnie, stanowi on okaz rytmu, który jeszcze nie osiągnął najwyższego stopnia rozwoju.

Zdawałoby się, że to drugie przypuszczenie jest prawdopodobniejsze, ale na to niema zupełnie ustalonej zgody powszechnej. Jeden z poważnych badaczów wersyfikacji południowo-słowiańskiej, Wollner[1]), wygłosił pogląd, że pierwotnie każda pieśń składała się z wierszy doskonale przystosowanych do muzyki, mianowicie w ten sposób, że z granicą każdego taktu wypadał koniec wyrazu czyli to, co dziś nazywamy stałą średniówką. Stąd prawidłowe i nieprawidłowe wiersze ludowe; np. prawidłowym jest:



nieprawidłowym natomiast jest wiersz:



gdyż tu granica taktu wypada w środku wyrazu. Według Wollnera przeto prawidłowe wiersze są pierwotniejsze, a nieprawidłowe powstały wskutek zepsucia dawnego tekstu przez nie-

[1]) W Jagića »Archiv für Slavische Philologie«, IX, 177—281 z r. 1886: Wollner »Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes«.

zdarnych śpiewaków. »Niektórzy sądzą — pisze Wollner — że skomplikowany rytm i nieprawidłowość wierszy są znakiem wielkiej starożytności. Z niedoskonałej formy rękopiśmiennych pieśni staro-chorwackich, ułożonych w rytmie 15- lub 16-zgłoskowym, wnioskowano, że utwory te pochodzą z okresu, w którym pieśń ludowa jeszcze niezupełnie się ukształtowała; dopiero później miała ona otrzymać formę prawidłową, jaką się dziś odznacza. Podobnie objaśniają wadliwą budowę wierszy w zbiorach pieśni bułgarskich braci Miladinowów, Dozona i t. d. Ten pogląd jest zupełnie fałszywy: jest on nieusprawiedliwionym wnioskiem według analogji do rozwoju poezji artystycznej i muzyki artystycznej, przeniesionym na poezję i muzykę ludową. Pracy ludu nad odtwarzaniem (Herstellung) jego pieśni nie można porównywać z pracą osoby, która np. jakiś utwór poetyczny obcy tłumaczy na język własny, i napotyka tysiące przeszkód w oddaniu niedogodnego rytmu i trudnych zwrotów; nie dziw, że niektórych przeszkód wtedy niepodobna przezwyciężyć. Lud przy śpiewaniu tak samo nie walczy z formą, jak przy mówieniu. Wybiera dla swych pieśni odrazu tylko takie rytmy, które są zupełnie przystosowane do jego języka: odrzuca formę, która się nie da łatwo zastosować do wymagań języka. Lud ma tylko ograniczoną liczbę form rytmicznych, ale zarazem w stosowaniu tych form posiada największą doskonałą sprawność (Vollkommenheit), o ile indywidualizm śpiewaka nie psuje rzeczy. Jeśli w zbiorach znajdujemy pieśni z budową wierszy prawidłową, oraz inne, złożone z wierszy nieprawidłowych, to nie te ostatnie powinny być dla nas normą, ale prawidłowe, które stwierdzają, że pieśni ludowe mają formę ustaloną. Prawie każdy zbieracz pieśni ludowych się skarży, jak trudno śpiewakowi powtórzyć tekst pieśni bez śpiewu, oddeklamować go; można z tego wnosić, jak często z tego powodu dawna forma pieśni podlega zepsuciu. Trzeba dalej pamiętać, że nie każdy śpiewak umie należycie śpiewać i nie każdy zbieracz należycie umie tekst zapisać, i że pieśni jednego zbioru zwykle pochodzą od wielu dobrych lub złych śpiewaków. Wobec tego zyskujemy podstawę do mniemania, że nieprawidłowości objaśniać trzeba nie przeżytkami dawniejszego rozwoju pieśni ludowych, ale wadliwością ich komunikowania«.

Poglądu tego w całej jego osnowie niepodobna uznać za słuszny. Przedewszystkiem wydaje się, jakby Wollner nie

odróżniał dokładnie tworzenia i odtwarzania pieśni. W ich odtwarzaniu istotnie mogą zachodzić błędy i usterki, przestawianie wyrazów lub zamiana ich przez inne z punktu widzenia rytmiczności niewłaściwe. Ale zdanie, że »lud przy śpiewaniu tak samo nie walczy z formą, jak przy mówieniu« jest podwójnie fałszywe: jeżeli dotyczy odtwarzania pieśni, to sam Wollner sobie przeczy, wskazując na złych śpiewaków, którzy niedobrze radzą sobie z formą, psując ją w wykonaniu. Porównanie z pracą tłumaczenia z obcego języka jest tu zupełnie nie na miejscu czy to w odniesieniu do odtwarzania pieśni, czy też do jej tworzenia. Tworzenie pieśni można porównać tylko z twórczą pracą oryginalnego poety, który przecież nieraz ciężko łamie się z trudnościami formy, choć nowej nie wymyśla, i tworzy we własnym języku. W twórczości ludowej nie jest inaczej: i tu twórcą jest zawsze indywiduum, tylko że swojego utworu nie zapisuje, lecz go powierza pamięci ludzkiej. W późniejszych pamięciowych reprodukcjach utwór może się psuć lub doskonalić, stosownie do zdolności odtwórców. Gdybyśmy słowa Wollnera rozumieli w odniesieniu do tworzenia pieśni, mielibyśmy w nich coś w rodzaju legendy o złotym wieku poezji, kiedy ludzie śpiewali, jak ptaki: nie szukali formy, bo ta sama do nich przychodziła, a wierszowanie byłoby jedyną dziedziną twórczości ludzkiej, w której kierunek rozwoju zdążałby nie do stopniowego doskonalenia, ale do zepsucia i upadku.

Swoją drogą w poglądzie Wollnera można znaleźć część prawdy. Twórczość poetycka zarówno śród ludu, jak i śród poetów-artystów napotykała i napotyka trudności w wykonaniu wtedy tylko, kiedy chodzi o równowagę i uzgodnienie strony rytmicznej z treściową; poeta bowiem ma ciężkie wtedy zadanie wykonać artystyczny zamiar w materjale opornym, którego stopień oporności jest tem większy, im dalej w przeszłość sięgamy. Z obserwacji jednak dzisiejszych ludów t. zw. pierwotnych przekonać się możemy, że u nich bardzo często na rzecz rytmu poświęca się treść śpiewu, t. j. odpowiednio do wymagań rytmicznych wyrazy się skracają, tracąc zgłoski w miarę potrzeby bez względu na wymagania zrozumiałości i sensu, i że wogóle w śpiewach »pierwotnych« treść bywa zupełnie obojętna i może się składać z nic nie znaczących wykrzykników. W tym jedynie przypadku można się zgodzić z Wollnerem, że lud wtedy nie walczy z formą.

Badacze pierwotnego rozwoju sztuk muzycznych, zwłaszcza Wiesiełowskij i Wundt[1]), zgodnie zaznaczają u plemion pierwotnych subtelne poczucie rytmu nawet bez melodji i bez żywiołu znaczeniowego (bez pieśni), wyrażanego z pomocą stukania lub klaskania, albo wydawania różnych okrzyków. W ustach murzynów teksty pisma św. lub pieśni kościelnych podlegają najdziwniejszym zmianom, by mogły się zgodzić z tradycyjnym rytmem śpiewu. Nawet ludy europejskie w średnich wiekach melodję uważały za rzecz cenniejszą od towarzyszących jej wyrazów pieśni i więcej dbały o przechowanie melodyj, niż tekstów, z melodją związanych (Wiesiełowskij).

Wcześnie jednak dążono do tego, aby z rytmem i z melodją związać tekst poetyczny, słowem żeby stworzyć pieśń w znaczeniu jej teraźniejszem. Stało się to bardzo dawno, przeto dzisiejsi badacze wychodzą z założenia, że wszystkie t. zw. sztuki muzyczne mają wspólny początek w utworze, w którym jednocześnie łączyła się poezja, muzyka i taniec. Wiesiełowskij taki utwór pierwotny nazwał kantyleną. Otóż tu nie ulega wątpliwości, że początkowo doskonała zgodność zachodziła między rytmem muzyki a rytmem ruchów tanecznych, ale nie między rytmem muzyczno-tanecznym a rytmem wyrazów, o ile te łączyły się w jakiś tekst poetyczny. Zbyt często różnorodna rozciągłość wyrazów musiała się kłócić z jednostajną rozciągłością taktów muzyczno-tanecznych, a choć w pierwotnej muzyce (jak i w dzisiejszej ludowej) w jednym utworze muzycznym miara taktów może być zmienna, to jednak zmienność ta zachowuje prawidłowość przez to, że obejmuje nie takty oddzielne, lecz szeregi taktów; tak np. pieśń może być śpiewana w pewnym takcie stałym, a przyśpiew czyli refren w takcie osobnym. Uzgodnienie tekstu z taktami melodji w poezji wszystkich ludów (z wyjątkiem wierszy metrycznych) nastąpiło w ten sposób, że granica taktu, czyli członu wierszowego, winna była wypadać z końcem wyrazu: gdy to następuje stale w wierszach, nazywamy to średniówką. O ile więc wiersz w swej całości odpowiada pe-

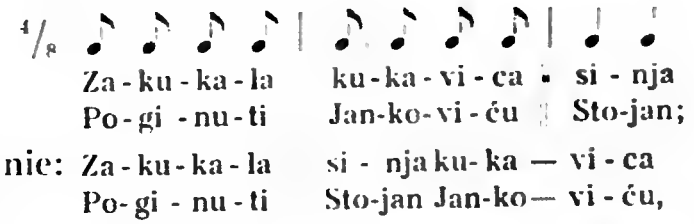
---

[1]) A. H. Веселовскій »Три главы изъ исторической поэтики«, w czasopiśmie »Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія«. Petersburg 1899. Wilhelm Wundt »Völkerpsychologie. Zweiter Band. Mythus und Religion«. Lipsk 1905, zwłaszcza część 1, 299—526.

wnemu wyrażeniu muzycznemu, złożonemu z kilku taktów, o tyle każdemu taktowi powinien odpowiadać człon wiersza, oddzielony od poprzedniego i następnego średniówkami. Jak silnie poczuwany bywa związek między taktem melodji a członem wiersza, na to dowodu dostarcza Wollner przez przytoczenie faktu następującego: jeden ze zbieraczy serbskich pieśni ludowych, Nović, przy śpiewaku ludowym sam wygrywał melodję na skrzypcach i śpiewał dwuwiersz ze zmienionym porządkiem wyrazów:

Zakukala sinja kukawica,
Poginuti Stojan Jankoviću.

— Inaczej grasz, a inaczej śpiewasz — rzekł śpiewak ludowy; i istotnie muzyka na inny rozkład wyrazów wskazuje:



średniówka bowiem, wypadająca w środku wyrazu, nie jest właściwą średniówką; uważa się za wadliwą.

Otóż w pieśniach tego rodzaju tekst zczasem nabiera coraz większej wagi, staje się tradycyjnym i w nim się ześrodkowywa ludzki interes. Trudno przypuścić, aby poeta ludowy łatwiej sobie radził z przystosowywaniem go do melodji, aniżeli poeta-artysta, który się nieraz biedzi nad przystosowaniem myśli swojej do wymagań wiersza. Naturalniej byłoby uznać, że w nowych pieśniach, bez względu na czas ich powstania, zawsze początkowo tekst tylko mniej więcej zgadzał się z taktem melodji, i że dopiero potem śpiewacy ludowi, zwłaszcza wybitniejszym obdarzeni talentem, przystosowywali wiersz do muzyki. W dzisiejszych zbiorach słowiańskich znajdujemy dość znaczną liczbę pieśni ludowych, których tekst zupełnie lub prawie zupełnie zgadza się z muzyką, obok mnóstwa innych, w których ta zgodność wiele pozostawia do życzenia. Jako zasadę więc należy przyjąć, że charakterystyczna cecha poezji ludowej (mamy tu na myśli wiersze słowiańskie), mianowicie ich wieloczłonowość, czyli wielośredniówkowość, jakiej nie znajdujemy w książkowej kościelnej średniowiecznej poezji łacińskiej (ani bizantyńskiej), jest wynikiem sto-

pniowego przystosowywania ich tekstu do biegu taktów muzycznych.

Zauważamy to zwłaszcza w pieśniach, które są lub były niegdyś tanecznemi, albo które na sposób śpiewu tanecznego utworzono. Wundt zaznacza, że we wszystkich grach pierwotnych rytm najdoskonalej wyraża się w tańcu, a więc w pieśni tanecznej. Te utwory sztuki pierwotnej nie są obce nawet najmniej ucywilizowanym ludom, przyczem wszędzie śpiewak powtarza wprawdzie tekst tradycyjny, ale w pewnych granicach korzysta ze swobody wprowadzania do niego zmian potrzebnych, właśnie polegających na przystosowywaniu tekstu pieśni do taktów muzyki, w której zawsze rytm ma większe znaczenie, niż melodja. Zwłaszcza ta ważność rytmu objawia się bardzo wyraźnie w pieśniach roboczych, towarzyszących np. wiosłowaniu, mieleniu, młóceniu cepami i innym zajęciom, wymagającym uporządkowania ruchów, wykonywanych przez kilku współpracowników. Z tem Wundt wiąże powstawanie przyśpiewów czyli refrenów, a nawet rymowania, choć co się tyczy początku rymów, o tem w nauce dotychczas panują nadzwyczaj sprzeczne poglądy.

Rytm miał niewątpliwie także wielkie znaczenie w pieśniach religijnych, którym pierwotnie towarzyszyły tańce hieratyczne; ale obok pieśni istniały już na najpierwotniejszych stopniach rozwoju ludzkości także opowiadania, klechdy, rapsody epiczne. Można przypuścić, że albo je opowiadano w sposób przypominający zwykłą rozmowę, albo też recytowano je przy dźwiękach instrumentu muzycznego. W tym drugim razie tekst musiał przystosowywać się do muzyki; ale rodzi się pytanie, czy muzyka tutaj miała ten sam charakter, co przy pieśniach tanecznych.

Nad tem, o ile mi wiadomo, w nauce się nie zastanawiano, a jednak uderza fakt, że obok muzyki mensuralnej, dzielonej ściśle na takty, dotychczas pozostaje w użyciu muzyka i śpiew niemensuralny, zwany po łacinie cantus planus (np. modlitwy śpiewane przy odprawianiu mszy, Te Deum laudamus i t. d.). Wiemy z Odyssei, że na dworze Alkinoosa Demodok opiewał bohaterów z pod Troi, siedząc i przygrywając na formindze, a wszyscy obecni słuchali w spokoju i nie wykonywali przy tem żadnych tańców rytmicznych. Obecnie też północno-rosyjscy »skazitele« bez towarzyszenia muzyki recytują odwieczne »stariny« czyli »byliny« w rytmie swobo-

dnym, innym niż ten, jakim się odznaczają pieśni zwłaszcza »korowodowe«. Śpiewacy zaś serbscy także recytują swe rapsody czyli pieśni »junackie« przy dźwiękach skrzypiec, ale tutaj już rytm jest ujednostajniony: wiersze są równe, 10-zgłoskowe ze średniówką po zgłosce czwartej.

Możnaby przeto sądzić, że w poezji epicznej, recytowanej z towarzyszeniem muzyki niemensuralnej, panował długo rytm swobodny wierszy zbliżonych do prozy, czyli t. zw. zdaniowych, które jednak pod wpływem pieśni tradycyjnych, od początku śpiewanych w takcie stałym i równym, ustalały i takt stopniowo, a z biegiem czasu u niektórych narodów np. u Serbów doszły do tego stopnia rozwoju, na którym wiersz już staje się zupełnie równomiernym i dzieli się średniówką na stałe człony.

Tak w przybliżeniu wyglądałby prawdopodobny ogólny kierunek rozwoju wierszy w różnych rodzajach pierwotnej poezji ludowej: od rytmu więcej lub mniej jednostajnego w pieśniach tanecznych i t. p. do coraz bardziej ujednostajnianego; i od rytmu nieregularnego w poezji epicznej do coraz bardziej jednostajnego u różnych ludów słowiańskich. To ujednostajnianie rytmu zachodzi wszędzie tam, gdzie tekstowi pieśni towarzyszy muzyka, przedewszystkiem dzielona na jednostajne takty, albo też gdzie utwory się wygłaszają w śpiewnej recytacji, choćby bez towarzyszenia instrumentu muzycznego (np. »stariny« rosyjskie).

Gdy weźmiemy pod uwagę współczesny stan poezji ludowej, znajdziemy kilka głównych rodzajów techniki wersyfikacyjnej, co zależy w części od charakteru utworu (epika, liryka), albo od czynników chronologicznych, miejscowych, lub osobisto-odtwórczych (t. j. zależnych od indywidualności odtwórcy); przedewszystkiem jednak stopień urytmizowania pieśni zależy od charakteru narodowego: naogół rytm najmniej ustalony panuje w poezji ludowej wielkoruskiej, za nią idzie małoruska, polska, czesko-morawska, bułgarska i serbska, w której rytmizacja pieśni doszła do stopnia najwyższego.

Najswobodniejszemi w rytmie są ruskie zawodzenia pogrzebowe, których tekst nie układa się jeszcze w postaci określonych wierszy lecz się dzieli na dłuższe lub krótsze wyrażenia z dowolnem rozłożeniem akcentów, przyczem i muzyka

nie dzieli się na równe takty. Według Kolessy[1]) zawodzeń nie trzeba wcale brać pod uwagę, gdyż są to nie pieśni, lecz luźne improwizacje. Takiż sam charakter improwizacyj mają polskie oracje weselne, których liczne przykłady przytoczył Kolberg[2]). Jednakże ani zawodzenia, ani oracje weselne nie są pozbawione zupełnie pewnego jednostajnego rytmu, który zwłaszcza miejscami przypomina wiersze; rytm ten przecież jest w znacznym stopniu swobodny i zmienny.

Do rytmu zawodzeń pogrzebowych zbliżają się małoruskie niektóre pieśni weselne, a zwłaszcza dumy kobzarskie, w których dają się spostrzec zaledwie słabe zawiązki rytmiczności[3]). O dumach historycznych mówi Łysenko[4]), że nie mają wcale określonego rytmu, gdyż »taka swobodna w szerokich granicach forma z cezurą w końcu każdej myśli muzycznej pod postacią fermaty byłaby skrępowana ramami rytmu«. Kolessa jednak, widząc wszędzie na Rusi dążenie do uregulowania rytmiki w recytacjach i śpiewach, sądzi, że wprawdzie dowolnie rozciągalne frazesy pierwotnej melodji w zupełności naginają się w dumach historycznych do potrzeb tekstu, to jednak w miarę tego, jak melodja naprzód w zakończeniach fraz, a potem i w innych częściach poczyna przybierać stałe formy, zarazem też staje się ona żywiołem normującym rytmikę tekstu, zaczyna nad tekstem panować. Widzimy z tego, że i Kolessa spostrzega wyraźnie wpływ muzyki na uprawidłowienie rytmiki wiersza.

Rytmika ta wydaje się bardzo nieuporządkowaną w pieśniach wielkorosyjskich, zwłaszcza epicznych t. zw. »starinach« czyli »bylinach«. Niektórzy uczeni rosyjscy próbowali tę kapryśność rytmu sprowadzić do zasadniczej stałej normy wiersza 15-zgłoskowego ze średniówką po zgłosce ósmej. Najwybitniejszym przedstawicielem takiego poglądu był Teodor Korsz[5]): według niego typowy ten wiersz ma 7 stałych akcen-

---

[1]) Ф. Колесса: »Ритміка українських народних пісень«, w czasopiśmie lwowskiem »Записки наукового товариства імени Шевченка«, 1906.

[2]) O. Kolberg »Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce«. Seryj 23 (bez II). Warszawa 1865—90. Tenże, »Mazowsze, obraz etnograficzny«, tomów 5, Kraków 1885—90.

[3]) Kolessa. [4]) Лысенко: »Характеристика музыкальныхъ особенностей малорусскихъ думъ и пѣсенъ, исполняемыхъ кобзаремъ Вересаемъ« w wydawnictwie »Зоря« 1894 (cytat z Kolessy).

[5]) О. Коршъ: О русскомъ народномъ стихосложеніи. I. Былины«. w wy-

tów, oznaczonych w miarę wzrastania ich siły liczbami od 1 do 3:

1 3 1 3 1 3 1 2
Ach wy sieni, moi sieni | sieni nowyja moi.

Zamiast dwu krótkich zgłosek może być jedna długa w recytacji odpowiednio uwydatniona, wobec czego najkrótszy wiersz może mieć 8 zgłosek, z których ostatnia krótka:

Oowieeczuuszkii | koosmaatuuszki.

W granicach więc pomiędzy 15 a 8 liczba zgłosek może się w oddzielnych wierszach wahać, w recytacji jednak wszystkie wiersze wychodzą równomierne.

Jest to jednak tylko teorja, z którą praktyka bynajmniej się nie zgadza i sam Korsz musiał uciekać się do bardzo skomplikowanych objaśnień, albo zbyt często powoływać się na zepsucie tekstu, by swoją teorję obronić. Dla badań rytmu pieśni wielkoruskich największe znaczenie mają teksty z nutami, ale tych mamy niewiele; po większej części ogłaszane bywają pieśni bez nut. Jeżeli wziąć pod uwagę nuty dodane do zbioru bylin Grigorjewa [1]), okaże się, że w muzyce nie znajdziemy nic, coby potwierdziło teorję Korsza. Zanotowane tu z pomocą fonografu melodje, podzielone na nierówne takty, nie wskazują na żadną stałą miarę czasu; podziału na takty dokonano tu w ten sposób, że domniemane średniówki (niestałe) zawsze wypadają w środku taktu. Nieinaczej się przedstawiają inne zapisy melodyj n. p. w II tomie zbioru Hilferdinga [2]): i tutaj niema stałych średniówek w wierszach, i bynajmniej granice taktów nie przypadają z końcem wyrazów. Rytm wierszowy w bylinach sprawia wrażenie szczególne: to, co »skazitel« wygłasza, nie stanowi właściwie ani wierszy w nowożytnem tego słowa znaczeniu, ani prozy; jest to dość jednostajne śpiewne recytowanie kawałków tekstu, z których każdy wyda się podobnym do innego przedewszystkiem ze względu na sposób melodyjny zaczynania i kończenia każdego wiersza [3]). Dzięki temu właśnie uchodzi uwagi

---

dawnictwie »Извѣстія« Petersburskiej Akademji Nauk I, 1—45, II, 129—504, osobna odbitka: Petersburg 1897.

[1]) Григорьевъ: »Архангельскія былины и историческія пѣсни«. Moskwa 1904—10 w trzech tomach.

[2]) Гильферингъ: »Онежскія былины«. Petersburg 1900.

[3]) Miałem sposobność słuchania jednego z wybitniejszych »skazi-

słuchacza różnica w długości trwania oddzielnych wierszy. Wprawdzie »skazitele« nieraz tworzą zgłoski, których niema przy zwykłem wymawianiu wyrazów, ale i to nie wyrównywa wierszy w stopniu dostatecznym, jakkolwiek trzeba to uznać za objaw dążenia do tego celu. Tak np. z zapisu fonograficznego Grigorjewa (T. I, Nr. 1, str. 653) przekonywamy się, że zamiast:

Był-ka poczestion pir,
Było sobranje, stołowanjice

recytują:

Były-ka poczestiony pir,
Było sobranje, stołowaniice

czyli zamiast 6 + 10 wygłaszają ich 8 + 11.

Wiersz bylin wielkoruskich wydaje się poprostu typem wiersza zdaniowego, stojącym na pierwotnym stopniu rozwoju, o ile za rozwój uznawać będziemy dążenie do coraz większego ujednostajniania wierszy. Dwa główne akcenty w każdym wierszu, rozłożone wprawdzie niezupełnie jednakowo, ale bądź co bądź podobnie, przyczyniają się też do ujednostajnienia rytmu, przyczem zresztą i różnice w rozciągłości wierszy są wprawdzie dość znaczne, ale nie ogromne.

W pieśniach wielkoruskich, które nie mają charakteru recytacyj. jak byliny, ale śpiewają się naprawdę i odpowiadają serbskim pieśniom »żeńskim«, nie znajdujemy też jeszcze przewagi ujednostajnienia rytmu. Gdy weźmiemy pod uwagę pieśni »siemiejnyja« (opiewające życie rodzinne) w zbiorze Sobolewskiego[1]), przekonywamy się, że ustalone rytmy, dokładnie przystosowane do muzyki, są tu bardzo rzadkie, albo znajdują się dopiero w stanie narodzin. Na pierwszy plan wysuwają się najliczniejsze pieśni z rytmem nieustalonym i z tekstem chwiejnym. Wydaje się, jakby tu każdy, kto pieśń śpiewa, zachowywał w pamięci treść jej tylko w ogólnych zarysach. a szczegóły wykańczał według własnego upodobania, jak we włoskiej commedia del'-arte. Pisze Grigorjew (I, 138), że niejaka Katarzyna przy powtarzaniu pieśni zmieniała i formę jej i treść zarazem; inny znów, Czurkin, mający sławę dobrego

---

telów«, który przed r. 1900 popisywał się swą sztuką w Petersburgu i z pamięci recytował mnóstwo bylin.

[1]) A. Соболевскій: »Великорусскія народныя пѣсни«, Petersburg od r. 1895, tomów 5.

śpiewaka, po sprawdzeniu okazał się fuszerem, gdyż do bylin wprowadzał różne zmiany, co u »skazitelów« jest niedopuszczalne. Swoją drogą, tekst bylin, zapisanych przez Grigorjewa z pomocą fonografu, nigdy w zupełności się nie zgadza z tekstem tych samych bylin, zapisanych przed rokiem z ust tychże śpiewaków (por. t. I od str. 154).

Wspomniane przez nas pieśni »siemiejnyja«, wydrukowane w II i III tomie zbioru Sobolewskiego, zasługiwałyby na szczegółową analizę, ale niestety nie towarzyszą im nuty i dlatego o stosunku wiersza do rytmów muzyki nie można tu wyrokować. Jednakże obok wspomnianej, a bardzo często powtarzającej się niestałości rytmu wierszowego, znajdujemy dowody dążenia do równorytmiczności. Musimy się tu ograniczyć tylko do paru przykładów.

Charakterystycznym jest trójdzielny rytm pieśni (II, 93), gdzie na ogólną liczbę 30 wierszy akcent w 28 pada na trzecią od początku zgłoskę pierwszego członu i zwykle na przedostatnią trzeciego, który zazwyczaj liczy 4 zgłoski (pierwszy człon ma najczęściej 5 zgłosek). Natomiast człon środkowy ma zmienną liczbę zgłosek i niestałe miejsce akcentu:

Uż kak na ługach || na łużeczkach | na zielonych,
Na zielonych || łużeczikach | na carewych,
Czto nie bieleńkija || lebieduszki || soletaliś,
Soletalisa || duszi li || krasny diewicy,
Czto wo niżnije || wo łageri || pogulati,
Adjutantskich | nowych pałatuszek posmotreti...

Tu niejako z dwu końców wiersza wchodzi uporządkowanie rytmu; środek jest najmniej stały.

Pouczające są warjanty pieśni: np. II, 189 składa się z wierszy bardzo nieregularnych:

Kak za naszim sadom, | sadom, sadom zielonym,
Rosła trawa | trawa szołkowa,
Szołkowaja | murawaja.
Po toj trawkie | da po toj zielonoj | da murawczatoj
Szoł, proszoł | da dietina | pareń mołodoj.
Za diewicej mołodiec | zycznym gołosom kriczit:
Diewica, | dziewica ty moja...

Pieśń II, 190 ma rytm bardziej ustalony:

Po ługu | ługu zielonu,
Po toj trawie | paniuszka,
Za paniuszkoj | pan letieł,

Schwatił paniu | za ruku,
Za tu ruczku | prawuju:
Ach, paniuszka | ty moja...

Trzeci warjant II, 192 ma już rytm zupełnie ustalony:

Kak za naszim || za dworom,
Za zielonym || za sadom
Rosła trawa || szołkowa;
Po toj trawie || pawa szła.
Za pawoju || paw letieł,
Kriczit: pawa | ty moja...

Wszystkie wiersze mają stałą średniówkę, dzielącą je na człony 4 + 3 zgłoskowe, przyczem i akcenty są ustalone: w członach pierwszych na zgłosce przedostatniej, a w drugich na trzeciej od końca (ale akcentowana jest i ostatnia).

Jeśli wziąć pod uwagę pieśni z II i III tomu Sobolewskiego, weselne ze zbiorku Warencowa[1]) i wreszcie pieśni ze zbioru Bałakirewa[2]), którym posługiwał się Kolessa, przekonamy się, że większość ma rytm nieustalony wskutek zmiennej liczby zgłosek i niejednakowo rozłożonych akcentów; składają się one z wierszy bezśredniówkowych, albo też dwu- lub trójdzielnych; w tych jednak rozkład średniówek jest też zmienny.

Ustalanie rytmu, jak to widać z warjantów pieśni, odbywa się w sposób rozmaity: niekiedy całe wiersze się skracają i otrzymują zbliżone do siebie liczby zgłosek. Kiedy indziej znów widzieliśmy trójdzielność wierszy z członami pierwszym i trzecim ujednostajnionemi, gdy środkowy ma budowę bardzo urozmaiconą. Wreszcie często zdarza się, jakby porządkowanie rytmu szło od końca wierszy do ich części początkowych; takie wiersze p. Windakiewiczowa[3]) nazwała wierszami ze stałym odcinkiem końcowym. Pierwszy człon tych wierszy ma niestałą liczbę zgłosek, natomiast człon drugi jest takim odcinkiem stałym, liczącym zgłosek 6 (Sobolewskij II, 309), 5 (Sob. II, 226, 589), 4 (w pierwszym członie od 3 do 9 zgłosek: Sob. II, 386), albo 3 (Sob. II, 2. Warencow 159, 168 i 175). Te odcinki 3-zgłoskowe charakteryzują

[1]) Варенцовъ: »Сборникъ пѣсенъ Самарскаго края«, Petersburg 1862.
[2]) Балакиревъ: »Сборникъ русскихъ народныхъ пѣсенъ«, z r. 1869.
[3]) Helena Windakiewiczowa »Studja nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej«, Kraków 1913, osobne odbicie z tomu LII »Rozpraw« Wydziału filologicznego Akademji Umiejętności.

także poezję ludową polską; u Warencowa znajdujemy przyśpiewkę, która nawet treścią przypomina polską:

Otkuda gonit Jefimuszka siemierych koniej, siemierych woronych [wośmoj woz?
Zaprecz tie by worona konia, cztoby wioz.

Po polsku u Kolberga tak samo w pieśni weselnej:

Posłała ona cztery koniki, || piąty wóz,
Oj, a szóstego przewoźniczeńka, || żeby wióz.

Odcinek 3-zgłoskowy, przy nieustalonej ogólnej liczbie zgłosek w wierszu, znajdujemy też — zrzadka zresztą — w ludowej poezji bułgarskiej, np. w zbiorze Arnaudowa[1]) Nr. 146, gdzie człon pierwszy ma od 5 do 9 zgłosek, a człon drugi prawie bezwyjątkowo składa się z trzech zgłosek.

Liczne okazy tego wiersza znajdujemy w ludowej poezji polskiej, gdzie go pierwsza wykryła p. Windakiewiczowa i wyróżniła w nim parę odmian: pierwszą stanowią wiersze z niestałą ogólną liczbą zgłosek i z 3-zgłoskowym odcinkiem, np.:

Coś nam dał, panie gospodarzu | coś nam dał?
Pójdźże, nam ten boski dar | przeżegnaj.

Dalszy stopień rozwoju przedstawiają wiersze sylabiczne, liczące dokładnie zgłoski ze stałym odcinkiem 3-zgłoskowym na końcu, ale bez stałego podziału na grupy w całym wierszu, np. typ 10 + 3:

O, już nam czas, nasi drużebkowie, || już nam czas:
Daleka droga, nasza panno młoda, || ciemny las.
A bez progi, nasza panno młoda, || bez progi,
Uchyć se ojca i swoją matkę || za nogi...

W pieśniach, które mają rytm ustalony, ciekawe byłoby sprawdzenie stosunku między rytmem wierszy a taktami muzyki. Rzecz wymagałaby szczegółowego rozpatrzenia w zakresie wszystkich literatur słowiańskich; zadanie to jednak przedstawia się obecnie wręcz niemożliwem do spełnienia, wskutek braku dostatecznej ilości wydawnictw pieśni ludowych z nutami i niemożności zgromadzenia nawet tego, co w tym zakresie dotychczas zrobiono. Wskutek tego ograniczyć się trzeba tylko do pieśni polskich, uwzględniając je o tyle, ile wymaga tego nasze główne zadanie, mające na celu określe-

[1]) Арнаудовъ: »Фолклоръ отъ Еленско« (okręg tyrnowski) w »Сборникъ за народни умотворенния и народопись« bułgarskiej Akademji Nauk XXVII.

nie typu rodzimego rytmiki polskiej. Wziąłem pod uwagę około 700 pieśni z Poznańskiego i Krakowskiego u K o l b e r g a [1]) w tej myśli, że jeśli się istotnie wykaże na gruncie polskim wpływ muzyki na rytm wiersza, to i rytmizację wierszy w innych literaturach słowiańskich temuż czynnikowi przypisać będziemy w prawie; a dalej, skoro w pieśniach ludowych polskich znajdziemy pewne szczególne typy rytmiczne i te same odszukamy też w innych pieśniach słowiańskich, to będziemy mogli je poczytać za wytworzone na rodzimym gruncie.

Przy rozpatrywaniu pieśni ludowych uderza szczupła liczba utworów, ułożonych w wierszach krótkich; w pieśniach, gdzie niema rymów, trudno orzec, czy mamy do czynienia z wierszami krótkiemi, czy raczej tylko z członami wierszy dłuższych; to też u W u k a K a r a d ż i ć a [2]) spotykamy utwory zanotowane, jako złożone z wierszy 6-zgłoskowych, gdy ich warjanty zapisano w wierszach 12-zgłoskowych ze stałą średniówką po 6-ej zgłosce. W polskiej literaturze ludowej, gdzie rymy już normalnie zaznaczają koniec wiersza, bardzo mało mamy utworów, któreby się składały z wierszy 4- lub 6-zgłoskowych (jednostajnych wierszy 5-zgłoskowych brak zupełny) i dopiero 7-zgłoskowe wiersze są pospolitsze.

Szczegółowy przegląd typów wierszowych, który tu podajemy, ma na celu wykazać zgodność, zachodzącą między dzieleniem wierszy średniówkami, a dzieleniem towarzyszącej im muzyki na takty przedewszystkiem A: w pieśniach z wierszami jednostajnemi:

4-zgł. 3+1 [3]), $^3/_8$ ♪ ♪. ♪ | 𝅗𝅥 𝄽 »Coś ty za pan, Co gardzisz‖mną? Wżdyć wszystek twój Najlepszy‖strój«. P. IV, 37 [4]). Tylko w tych czterech wierszach rytm wytrzymany; dalej każdy wiersz liczy 4 zgłoski, rozłożone na dwa takty bez stałej średniówki: »Zdarty żu-pan I płaszczy-sko Cne łaci-sko«. W drugiej zwrotce 6 takichże czterozgłoskowych wierszy bez stałej

[1]) O. Kolberg »Lud, jego zwyczaje«... serja V—VIII, Krakowskie t. I—IV, Kraków 1871—75; serja IX—XV, Poznańskie, t. I—VII, Kraków 1875—82.

[2]) Вук Караџић »Српске народне пјесме«.

[3]) Znak + wiąże człony wierszowe z sobą; przecinek między cyframi oznacza granicę wierszy.

[4]) P. = Poznańskie. Kr. = Krakowskie. Podwójna kreska pionowa oznacza średniówkę.

średniówki. Zapewne wiersze te powstały wskutek rozłożenia wierszy dłuższych, 8-zgłoskowych, typu 4+4.

6-zgł. 4+2, $^2/_4$ ♪♪♪♪ | ♩ ♩ »Moja Jaguś‖ złota, Prośże Boga‖ o to, Żebyś była‖ w niebie, A ja wele‖ ciebie«. Kr. II, 118. Na pięć zwrotek czterowierszowych tylko trzy wiersze są nieprawidłowe: »Nie pisałbym‖ piórem Ani atra — mentem, Inobym pi — sywał Szczyrem dyja — mentem«. W innej pieśni tegoż typu, Kr. II, 119, na 8 wierszy jeden jest błędny. Rymy miejscami wskazują na to, że to były raczej wiersze 12-zgłoskowe typu 6+6 albo (4+2)+(4+2), gdyż nieraz rymuje tylko wiersz drugi z czwartym.

6-zgł. 3+3, $^3/_8$ ♪♪♩ | ♪♪♪ »Odjeżdżasz? odjadę. Co mi dasz za radę? Ja ci dam‖ tę radę, Że już nie przyjadę«. P. IV, 259 (tylko czterowiersz).

6-zgł. bez średniówki, $^3/_4$ ♪♪♪♪♪♪ »Co to za wesele, Co ludzi niewiele? Jeno odrobina, Co sama rodzina«. Kr. II, 251. Dalsze dwie takie zwrotki mają tylko po dwa rymy, czyli właściwie składają się z dwuwierszy typu 6+6.

Paralele w innych literaturach słowiańskich znajdujemy dopiero dla dalszych typów.

7-zgł. 4+3, $^2/_4$ ♪♪♪♪ | ♪♪♩ »Zieleni się zieleni Moje żytko‖ przy ziemi; A któż mi je‖ będzie żon, Kiej mi Pan Bóg‖ żonkę wzion?« P. IV, 197. Cztery zwrotki czterowierszowe. Taki sam czterowiersz Kr. II, 113.

Tenże typ w takcie $^3/_8$ ♪♪♪♪ | ♪♪♪ pieśń dożynkowa: »Już pszeniczka zebrana, Przychodzimy‖ do pana; Przychodzimy‖ do pani, Nikt nam pracy‖ nie zgani«. Kr. II, 190, trzy zwrotki. Tak samo P. IV, 240, gdzie na 24 wiersze tylko jeden nieprawidłowy: »Moje mi chustki wracaj«, co może śpiewają: »Moje chustki mi wracaj«. Ten sam rytm P. IV, 241 (wierszy 12) i Kr. II, 273, gdzie na 24 wiersze tylko 2 mają rytm nieprawidłowy (średniówka w środku wyrazu).

8-zgł. 4+4, C ♩ ♩ ♩. ♪ | ♩ ♩ ♩ ♩ pieśń dyngusowa: »Przyszliśmy tu‖ po dyngusie Zaśpiewać wam‖ o Jezusie«. P. III, 5, gdzie na 22 wiersze jeden błędny: »Najświętsza Panno‖ bądźże z nami«, zapewne zamiast »Matko boska«, albo »O Maryja‖ bądźże z nami«.

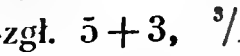
Tenże typ w takcie $^2/_4$ ♪. ♪♪♪ | ♪♪♪. ♪ lub ♪♪♪♪ i t. p. »Kukułeczka‖ zakukała Gospodarza‖ przebudzała« Kr. I, 47;

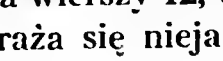
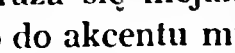
na 34 wiersze 3 nieprawidłowe. Tak samo ułożona przyśpiewka Kr. II, 120 (czterowiersz).

Tenże typ w takcie $^3/_4$ ♪ ♪ ♩ ♩ | ♪ ♪ ♩ ♩ »A jak pójdziesz na zalety, Weźże chleba dla kobiety« P. III, 36, czterowiersz; również w bardzo wielu pieśniach np. P. III, 89, IV, 203, 215, 218, 253; Kr. II, 44, 117 i t. d. Mamy tu pieśń obrzędową, weselną: »Mój wianeczku lawendowy, Jużeś mi spad z moi głowy« P. III, 89; »Słońce świeci a nie grzeje P. IV, 203, na 8 wierszy jeden błędny: »Ino dwa siebrz — ne pierzciónki« zam. »Ino siebrzne dwa pierzciónki«. W pieśni P. IV, 218 tylko pierwszy wiersz błędny: »Tam w gaju śpie — wa ptaszyna«, inne 19 są prawidłowe. »We Wrzeszczynie na końcu wsi« P. IV, 253, błędne dwa wiersze na ogólną liczbę 18: w jednym zbyteczna zgłoska: »Tak od ciebie zarazem pójdę« zam. »zaraz pójdę«; w drugim średniówka nieprawidłowa: »Coście mnie nie — raz podparły«. Jak w poprzednich kilku przypadkach, tak samo i tutaj łatwo byłoby uniknąć nieprawidłowości przez przestawienie wyrazów, co zdaje się wskazywać, że nie każda śpiewaczka dba o pogodzenie rytmu wiersza z taktami muzyki. Tymczasem inne miejsca dają nam wskazówki wręcz przeciwne, np. w pieśni »Już, już, już, już mąż mnie bije« P. IV, 158, nawet prawidłowość gramatyczną poświęcono dla rytmu: po zwrotce poświęconej matce: »Matka do ni przyjechała, Gospodarstwo oglądała« śpiewają o ojcu: »Ociec do ni przyjechawszy, Gospodarstwo oglądawszy«, i tak samo imiesłowu zamiast formy osobowej użyto w zwrotkach, gdzie mowa o braciach.

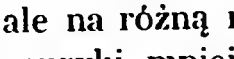
Tenże typ w takcie $^3/_8$ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ różni się od poprzedniego tylko tem, że tempo muzyki jest tu śpieszniejsze. Piosnka taneczna: »A dlaboga co takiego, Co nie widać kupca mego?« Kr. II, 116, składa się z 12 wierszy, między któremi dwa nieprawidłowe: »Ino wolne — go, wolnego« i »Do dnia białe — go, białego«. Podobna inna: »Poszed kusy na orzechy, Kusa za nim niesła miechy« P. III, 83 w ośmiu wierszach. Także: »O i co mi po tej roli, O i kiedy nie orano« P. IV, 267, ale w niej jest rytm wierszowy w kilku miejscach zmącony. W innej »Moja żona zachorzała« Kr. II, 136, na 16 wierszy jeden nieprawidłowy: »Sto garcy pi — wa wypiła«. Piosnka znów »Oj umrzyj Jasiu umrzyj« P. III, 28 tylko

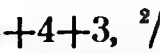
w pierwszym wierszu ma 3+4, zresztą inne wiersze mają rytm 4+4.

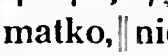
8-zgł. 5+3, ¾  »A matusinku‖ mówcie mu, Temu synowi‖swojemu« P. IV, 235 i taż sama pieśń w tymże takcie, ale na inną nutę P. IV, 236 i 237; pierwsza ma wierszy 12, druga — 8, trzecia — 4; w pierwszej i trzeciej wyraża się niejaka skłonność do rymów męskich, odpowiednio do akcentu muzycznego. Także P. IV, 45, gdzie prawie wszystkie wiersze dzielą się na 3+2+3.

10-zgł. 5+5, ¾  albo też częściej bywa  »Rozgniewała się żona na męża, Wzięła pieniążki‖poszła do księdza« P. III, 63, wierszy 8. Podobnie P. III, 79; P. IV, 252; Kr. II, 14, 196, 197, 198 (te trzy ostatnie pieśni tekst jednakowy w jednakowym takcie, ale na różną nutę). Kr. II, 194 i 202. Według typu pierwszego muzyki, mniej prostego, mamy pieśń liczącą aż 40 wierszy, w której jednak człony 5-zgłoskowe mieszają się z 4-zgłoskowemi, a raczej pieśń pierwotnie złożona była z wierszy 8-zgłoskowych (4+4), w których niekiedy człon jeden rozszerzono przez dodanie: »a«, »ej« i t. p. »A mój Jasinek nic nie robił, Tylko w morzu‖rybki łowił« P. IV, 223.

10-zgł. 5+5, C »Płynęły gęsi z Litwy do Rusi, Zmąciły wodę‖moi Polusi« P. IV, 239, ale w dalszym ciągu rytm jest zmienny: 5+6, 6+5, albo nawet 6+6.

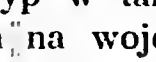
10-zgł. 4+6. ¾  »Tańcowałbym‖całą nockę biedną, Tańcowałbym‖z tą dziewulą jedną P. III, 59, weselna, tylko 4 wiersze. Dalej P. IV, 1, 2, 3, 4, 5 i Kr. II, 215 podobne do siebie pieśni na różną nutę, ale w jednakowym takcie po 4 wiersze każda; najlepiej w rytmie wytrzymana P. IV, 2; inne mają błędy. »Przyjechali‖Mazurowie z pola, Pytają się,‖gdzie Kasinka moja« P. IV, 11 i 12, wierszy 18 i 14, niektóre zmącone w rytmie. »Moja izba‖z cisowego drzewa« P. IV, 6, wierszy 12. Także 4+4+2 na trzy takty w znanej piosnce popularnej »Uciekła mi‖przepióreczka‖w proso. Ten typ wiersza jest rozpowszechniony według spostrzeżenia p. Windakiewiczowej w polskich pieśniach opowiadających; najpospolitszym jest jednak w poezji serbskiej: wszystkie pieśni junackie i wiele żeńskich ułożono w tym typie. Zna go także liryczna ludowa poezja małoruska.

11-zgł. 4+4+3, $^2/_4$  »Abo my to, pani matko, nie ludzie? A co do nas ta dziewczyna nie wyjdzie?« Weselna Kr. II, 55, dwuwiersz.

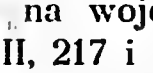
Tenże typ w takcie $^3/_8$  »A jak ci ja na wojenkę pojadę, A wezmę ja pistoletek i szablę« Kr. II, 217 i P. IV, 59, wierszy 10, wszystkie jednakowo dzielone średniówkami; także P. III, 71, weselna, 10 wierszy.

12-zgł. 6+6, $^3/_4$ »Nie chodź kole woza, nie tykaj się osi; Nie daj chłopu gęby, chociaż pięknie prosi« P. III, 81, weselna, 4 wiersze.

Tenże typ w takcie C »Chodziła dziewula po olszowym lasku, A Jasinek za nią w żółtym adamaszku« P. IV, 238, wierszy 16.

12-zgł. 3+3+3+3, $^2/_4$  »A moja dziewczyno, wstążki ci się mienią; Spojźryjże na moje, jak mi się czerwienią« Kr. II, 111 i podobny dwuwiersz Kr. II, 3.

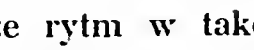
12-zgł. 4+2+4+2 przy czterotaktowej muzyce: »Otwórz-że mi, otwórz moja panno, wrota; Niechże ja nie slazę z koni[si]a do błota« Kr. II, 56.

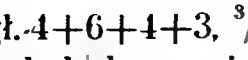
13-zgł. 5+5+3, $^3/_4$  »A ta dziewczyna grzeczna panienka róży kwiat; Służą jej panowie kawalerowie cały świat« Kr. I, 41, kolędowa, gdzie jednak mieszają się 5- i 6-zgłoskowe człony, a także zam. 3-zgłoskowego ukazuje się 5-zgłoskowy np.: »Buciki na niej jako na pani, kawaler jej dał«. Tym sposobem z 13-zgłoskowemi wierszami przeplatają się 15-zgłoskowe, gdyż prawie co drugi wiersz powtarza się zakończenie: »kawaler jej dał«. Pieśń ma nieustaloną liczbę wierszy, gdyż śpiewa się o różnych częściach ubrania, które się wymienia dowolnie, a których nazwy mają niejednakową liczbę zgłosek.

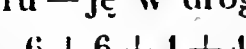
13-zgł. 4+4+5, $^3/_4$ »A mój ptaszku krogulaszku, wysoko latasz; Powiedz-że mi nowineczkę gdzie się obracasz?« P. IV, 132, wierszy 12.

14-zgł. 4+4+4+2, $^3/_4$ »Mamuleńku, tatusieńku, jadą do nas goście; Czarne ławy, czarne stoły, umywać je każcie«. P. IV, 85, wierszy 20, z któ-

rych tylko jeden nieprawidłowy: »Mamuleńku, ‖ tatuleńku, ‖ pocóż przyje — chali?«

Tenże rytm w takcie $^2/_4$  »Gdym ja jechał ‖ do Krakowa, ‖ dziewczyna mak ‖ sieje. Hihi, haha, hihi, haha, a ona się ‖ śmieje«. P. IV, 32, wierszy 16, z których tylko jeden w drugim członie ma 3 zgłoski, więc o jedną za mało: »To jużbym cię ‖ dawno miał jużbyś była ‖ moja«.

17-zgł. 4+6+4+3, $^3/_4$  »Jak ja jachał do swoi kochanki, ‖ świecił miesiąc wysoko; Ona wstała ‖ okienkiem glądała, ‖ żelim uszedł daleko« P. IV, 202, wierszy 8; z tych dwa nieprawidłowe, gdyż w nich niema wyraźnego podziału na 3+4: »o com cię roz — gniewała« i »i powędru — ję w drogę«.

20-zgł. 6 + 6 + 4 + 4, $^3/_4$  »Żebyś ty wiedziała, ‖ kochaneczko moja, com ja tobie nie powiedział, Jakie moje serce wtenczas smutne było, kiedym kole ciebie siedział«. P. IV, 204, wierszy 7, ostatni nie ma żadnego, z którymby rymował; jeden wiersz ma rytm zmącony: »jakby go mie — cze przebiły«.

To samo znajdujemy B: w pieśniach zwrotkowych, które się składają z wierszy niejednakowych:

Zwrotki dwuwierszowe, wyraźnie zaznaczone rymami, rzadko się składają z wierszy nierównych:

7- i 11-zgl. 4+3, 4+4+3:

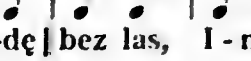
»Poszła Kasia ‖ po wodę, Wziena wianek lawendowy ‖ na głowę«

P. IV, 301, wierszy 22, z nich parę ma rytm zepsuty, gdyż w wierszach 11-zgłoskowych człon drugi liczy zrzadka 3 zgłoski.

Zwrotki czterowierszowe.

Ciekawą jest zwrotka, złożona z samych wierszy 6-zgłoskowych, z których trzeci różni się budową od innych odpowiednio do wymagań muzyki: 4 + 2, 4 + 2, 3 + 3, 4 + 2.

Nie po-ja-dę ‖ bez las, I - no po-le ‖ la - su, Krzyknę raz ‖ dru-gi raz,



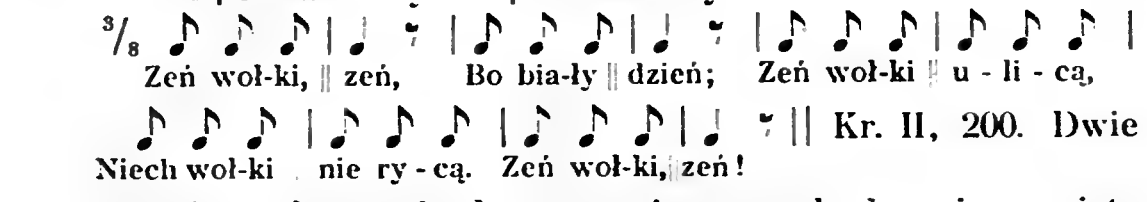
Usłysz-że mnie ‖ Ka-siu.

P. IV, 257.

Toż na inną nutę, ale z takąż budową wierszy i ze ścisłem zastosowaniem ich rytmu do muzyki P. IV, 258. Jest to

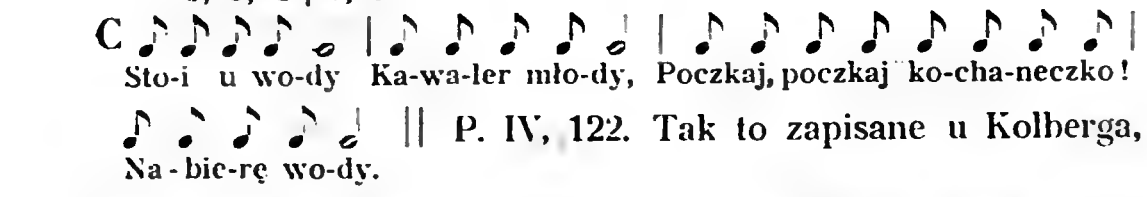
jedyny znaleziony okaz tego rodzaju (czterowiersz tylko), tembardziej zasługujący na uwagę, że i przekładane rymy w czterowierszowych zwrotkach są w poezji ludowej wielką rzadkością.

4+1 dwa razy i 3+3 dwa razy:



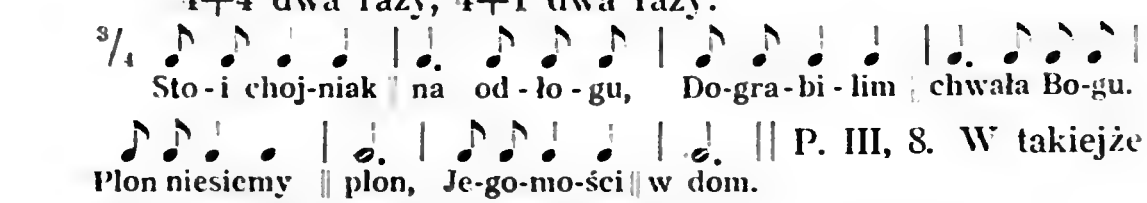
Kr. II, 200. Dwie zwrotki; zaliczam je do czterowierszowych, bo wiersz piąty jest tylko powtórzeniem pierwszego.

5, 5, 4+4, 5:



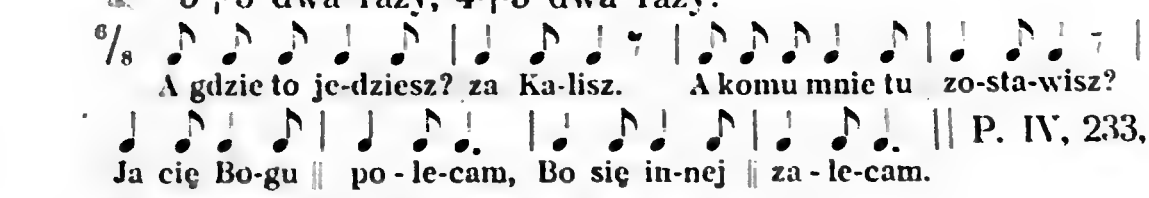
P. IV, 122. Tak to zapisane u Kolberga, w tym razie jednak na jeden takt wypadłyby dwa człony wiersza, tak wyraźnie zaznaczone, że raz rym je odgranicza. »Zimna rosa, a ja bosa«. Raczej tedy są tu takty w rozmiarze $^{2}/_{4}$ lub $^{4}/_{8}$, a wtedy wiersze: pierwszy, drugi i czwarty są dwutaktowe.

4+4 dwa razy, 4+1 dwa razy:



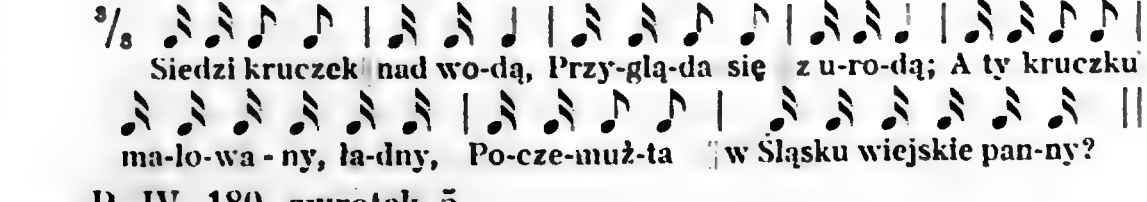
P. III, 8. W takiejże innej dożynkowej P. III, 49 (zwrotek 13), w niektórych wierszach są błędy rytmiczne.

5+3 dwa razy, 4+3 dwa razy:



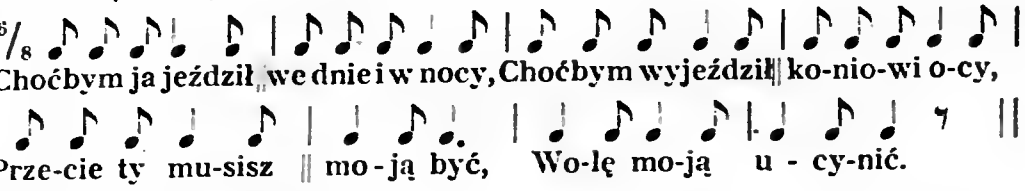
P. IV, 233, cztery zwrotki, niekiedy 5+3 zamiast 4+3,

4+3 dwa razy, 4+6 dwa razy:



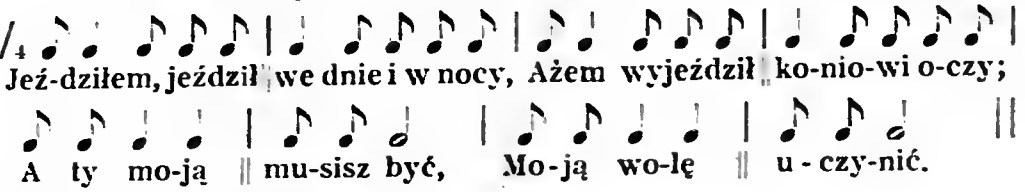
P. IV, 180, zwrotek 5.

5+5, 5+5, 5+3, 4+3:



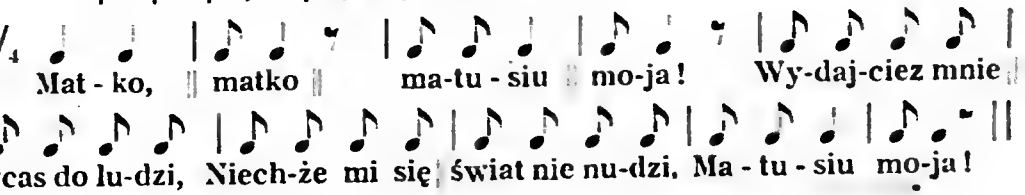
Kr. II, 257, zwrotek 10.

5+5 dwa razy, 4+3 dwa razy; podobna do poprzedniej:



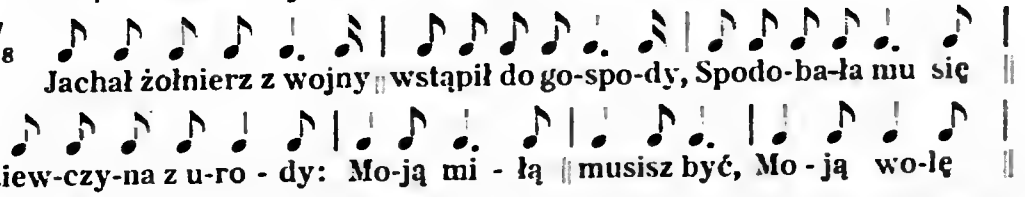
P. IV, 193, zwrotek 8.

2+2+3+2, 4+4, 4+4, 5:



Kr. II, 264, zwrotek 5.

6+6 dwa razy, 4+3 dwa razy:



P. IV, 194, zwrotek 11, w których niekiedy 5+5 albo 5+6 albo 6+5 zamiast 6+6. W innej pieśni P. IV, 205 takichże 5 zwrotek, w ten sam sposób zastosowanych do muzyki.

Są też zwrotki większe, niż czterowierszowe, mianowicie pięcio- i sześciowierszowe, z tekstem tak samo, jak poprzednie, przystosowanym do muzyki. Ponieważ w dostatecznej mierze z poprzednich przykładów można było sobie wyrobić jasne pojęcie, na czem polega to przystosowanie rytmu wierszy do taktów muzyki, przeto w dalszym ciągu dla oszczędzenia miejsca nut nie będziemy podawali.

Zwrotki pięciowierszowe: każdy człon wiersza odpowiada jednemu taktowi muzyki: 3 + 2, 3 + 2, 3 + 3, 3 + 3, 4 + 1:

»Kośniki ‖ stoją, Łąków się ‖ boją. Kośnicy ‖ nie stójcie,

Łąków się nie bójcie, Posiekę ja ją!« P. IV, 75. W drugiej zwrotce piąty wiersz wadliwy.

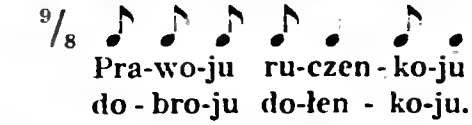
4+4 dwa razy, 3+4 trzy razy: »A widział ja rano dzisiaj, Kiedy wstała ta Marysia; Czy ona żale miała, Czy oczki zapłakała, Marysia ładna była«. P. IV, 216; ostatni wiersz jest refrenem; zwrotki trzy.

Zwrotka sześciowierszowa: 6, 6, 4 + 3, 6, 6, 4 + 3. Typ dość częsty w Krakowskiem: »Wedle tego młyna Zielona olsyna; Trzebaby ją wyrąbać. Jesta tam dziewcyna Z carnema ocyma; Zeby mi ją chcieli dać«. Kr. II, 80, 110, 131, 192, 204, 232 po kilka zwrotek każda piosnka.

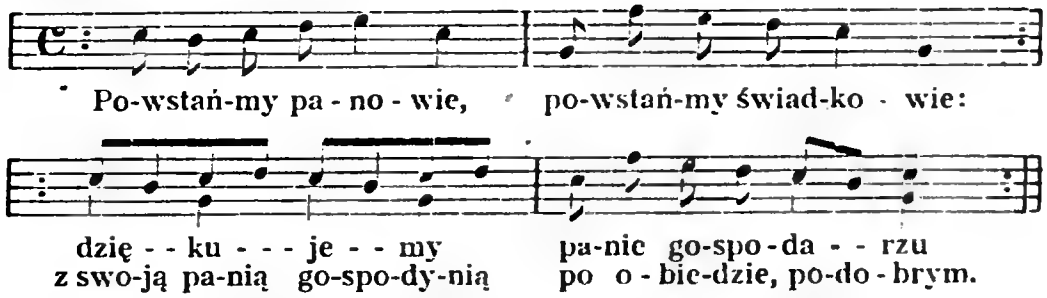
Zwrotka 6-wierszowa przez powtórzenie pierwszego wiersza staje się 7-wierszową: 5+3, 5+3, 6, 6, 6, 6, 5+3: »Weźże mnie, Jasiu, weźże mnie, Będziesz miał dobrą żonkę ze mnie: Pierzyny puchowe, Sto złotych gotowe, Skrzynię malowaną, Kasinkę kochaną. Weźże mnie, Jasiu, weźże mnie!« P. IV, 245, zwrotek 4, w wierszu drugim błąd rytmiczny. Warjant tejże pieśni, P. IV, 246, ma znowu pierwszy wiersz błędny: »Pojmij mnie, Jasińku«, zam. Pojmij mnie, Jasiu«. Natomiast drugi wytrzymany w takcie: »Dostaniesz za mną pierzynę«.

Okazuje się z tego, jak znaczna ilość wierszy, wziętych tylko z czterech tomów Kolberga, czy to układanych jednostajnie, czy tworzących zwrotki różnorytmiczne, dzieli się stałemi średniówkami na cząstki, z których każda odpowiada jednemu taktowi muzycznemu. Niezgodności cząstkowych okazało się bardzo niewiele: niektóre wiersze niezupełnie stosują się do taktów muzyki, gdyż widocznie przygodna śpiewaczka nie była bardzo muzykalną i nie dbała o tę zgodność, choć można ją było bardzo łatwo uzyskać. Tyle razy już stwierdzano u nas i u narodów ościennych, że śpiewacy ludowi nie trzymają się tradycyjnych tekstów tak, aby w nich nic nie zmieniać. Stąd też jedna osoba w śpiewach mniej, inna więcej zgadza się z taktami melodji. Chodzi tu jednak nie o przypadki indywidualne, ale o kierunek powszechny: naogół do tej zgodności lud zdąża, do niej się zbliża i dzięki temu właśnie mieliśmy sposobność wykazać na tylu przykładach tak uderzającą zgodę między członami wierszy a taktami muzyki, między średniówką a granicą taktu. Dlatego też można śmiało uznać, że w pieśniach ludowych w ogólności, a w tanecznych szczególnie pod wpływem taktów muzyki wiersze dzielą się średniówkami na człony, licza-

ce zwykle od 1 do 6 zgłosek. Zarówno w pieśniach polskich, jak i w małoruskich większa liczba zgłosek na jeden takt wypada niezmiernie rzadko. U F. Kolessy znajdujemy raz tylko 7-zgłoskowy człon wiersza w jednym takcie:



U Kolberga (Lubelskie I, 394) mamy także w jednym takcie 8 i 7 zgłosek:



To są jednak najrzadsze wyjątki, gdy tymczasem 6-zgłoskowe człony, mieszczące się w granicach jednego taktu muzycznego, są zarówno w polskich, jak i w innych słowiańskich pieśniach ludowych zjawiskiem zwykłem. Odpowiednio do tego 8- i 7-zgłoskowych wierszy bezśredniówkowych w literaturze ludowej narodów słowiańskich prawie niema; są one tylko rzadkiemi wyjątkami, ale bądź co bądź są, to też 8-zgłowiec jest tu najdłuższym wierszem, obywającym się bez średniówki. Łacińska kościelna poezja średniowieczna ma wprawdzie zrzadka nawet 11-zgłoskowce bezśredniówkowe, zwykłym jednakże, najdłuższym typem wiersza bez średniówki jest 8-zgłoskowiec; być może, iż stoi to w związku z muzyką średniowieczną (w części niemensuralną, skąd 9-, 10-, 11-zgłoskowce bezśredniówkowe) i z umiejętnością łatwego mieszczenia 8 zgłosek w rozmiarze jednego taktu muzycznego. Bezśredniówkowy 8-zgłoskowiec jest bardzo starożytny; genealogja jego sięga zarania naszej cywilizacji, Meillet[1]) bowiem pisze: »W wierszach o więcej niż 8 sylabach wedyjski, Awesta i starożytny grecki mają zazwyczaj średniówkę, która polega poprostu na tem, że na określonem miejscu musiał stać koniec słowa«. Widzimy więc, że od czasu starożytnych hy-

[1]) Meillet »Zarys gramatyki porównawczej języków indoeuropejskich«, przełożył dr. Stanisław F. Michalski, Warszawa 1919, str. 88.

mnów wedyjski zarówno natura średniówki, jako też i konieczność umieszczania jej w wierszach liczących ponad 8 zgłosek zachowały się aż do dni teraźniejszych bez zmiany.

Dotychczasowy przegląd typów wierszowych w ludowych pieśniach polskich wykazuje ich technikę, dość niezwykłą w naszej poezji artystycznej, zwłaszcza starszej. Pozostaje nam jeszcze orzec, czy ta technika cechuje pieśni ludowe tylko polskie, czy też jest ona wspólna także i innym ludom słowiańskim. Żeby na to pytanie odpowiedzieć, musimy zestawić wszystkie dotychczas nam znane typy wierszowe pieśni ludowych polskich (włączając do nich wyniki poszukiwań p. Windakiewiczowej i F. Kolessy) z typami innych literatur słowiańskich, wybranemi z wyżej wspomnianych zbiorów: Sobolewskiego, Warencowa, Karadžića, Arnaudowa, do czego jeszcze przybędzie materjał z Jankowa[1]) i z Wollnera.

Zaczynamy to zestawienie od wierszy dłuższych, przechodząc do coraz krótszych:

20-zgł.: 6 + 6 + 4 + 4 p[2]).
19-zgł.: 5 + 6 + 4 + 4 mr.
19-zgł.: 6 + 6 + 7. mr.
18-zgł.: 5 + 5 + 4 + 4 mr.
18-zgł.: 5 + 6 + 7 p. mr.
17-zgł.: 4 + 6 + 4 + 3 p. (rzadko).
17-zgł.: 4 + 4 + 4 + 5 mr. (rzadko).
17-zgł.: 6 + 6 + 5 mr.
17-zgł.: 5 + 5 + 7 p. mr. wr.
16-zgł.: 4 + 4 + 4 + 4 mr. (często chwiejne o 15 lub 14 zgł.).
16-zgł.: 4 + 5 + 7 mr.
16-zgł.: 5 + 5 + 6 mr.
16-zgł.: 4 + 6 + 6 mr.
15-zgł.: 4 + 4 + 7 mor. wr. 4 + 4 + 4 + 3 mr. (O tym wierszu p. wyżej teorję Korsza: »Ach wy sieni, moi sieni, sieni nowyja moi«, str. 32).

---

[1]) Български народни пѣсни отъ Бесарабия, събралъ полковникъ Янковъ, нотиралъ Добри Христовъ (Дошински). Ogłoszone w »Сборникъ« XXVII.

[2]) Podajemy je w następującej kolejności: s = serbskie, b = bułgarskie, mor. = morawskie, p. = polskie, mr. = małoruskie, wr. = wielkoruskie, Sob. = Sobolewskij, War. = Warencow, Kar. = Karadžić, Arn. = Arnaudow, Jank. = Jankow.

15-zgł.: 5 + 5 + 5 p. (rzadko), mr. wr. (Sob. II, 152, 459 z r. 1790, Sob. II, 460 z r. 1780).

14-zgł.: 7 + 7 p. wr.

14-zgł.: 8 + 6 wr. (Sob. II, 168; III, 256 z r. 1780, gdzie często 4 + 4 + 6); w typie bardziej drobionym: 4 + 4 + 6 s. (Kar. 5 pieśni), b. mor. p. mr. wr. (War. str. 135, Sob. III, 165), wreszcie 4 + 4 + 4 + 2 s. p. O tym rodzaju wiersza pisała p. Windakiewiczowa, przyjmując jego typ zasadniczy jako 8 + 6 i tylko zaznaczając, że w pieśniach polskich ukazuje się nieraz druga średniówka po zgłosce czwartej, zwłaszcza gdy się w ludowy sposób tworzy rytm przez powtarzanie, albo gdy pierwsze 4-zgłoskowe człony z sobą rymują. Tu musimy dodać, że stałe drobienie wiersza tego na cztery stałe człony: 4 + 4 + 4 + 2 znaleźliśmy u Kolberga P. IV 32 i 85. Wiersz ten omawiał też Iwan Franko w wydawanem w Kijowie czasopiśmie »Україна« 1914, I, 91—8, jako o typowym rytmie kołomyjek. Według niego rytm ten powstał z wiersza 10-zgłoskowego 4 + 6 przez powtarzanie jego pierwszej części 4 + 4 + 6. Szukał dla niego wzorów między średniowiecznemi pieśniami łacińskiemi, ale go nie znalazł. Istotnie niema go ani u Mone »Lateinische Hymnen des Mittelalters«, ani w olbrzymim zbiorze Drevesa »Analecta hymnica medii aevi« od r. 1887. Jedynie tylko F. Kolessa [1]) powołuje się na pieśń łacińską z w. XV w dziele E. Kocha »Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesanges«, Stuttgart 1866:

Omnis mundus iocundetur nato Salvatore,
Casta mater quem concepit Gabrielis ore.

Ten typ wiersza w literaturze polskiej ukazuje się w połowie w. XVI, ale, jak to wyżej zaznaczyliśmy, mają go też Serbowie w bardziej drobionej formie 4 + 4 + 4 + 2.

13-zgł.: 6 + 7 p. mr.

13-zgł.: 7 + 6 s. (Kar. Nr. 697), p. mr. wr. (Sob. III, 40); 4 + 3 + 4 + 2 s.

13-zgł.: 5 + 5 + 3 p. mr.

13-zgł.: 4 + 6 + 3 p.

13-zgł.: 4 + 4 + 5 s. (Kar. 47 pieśni), b. p. mr. wr. (Sob. II, 228, 262, 376; III, 147). Bardziej drobione: 4 + 4 + 4 + 1 s., 4 + 4 + 2 + 3 s. p.

---

[1]) Ф. Колесса: »Про віршову форму поезий М. Шашкевича«, Lwów 1911.

12-zgł.: 5 + 7 wr. (Sob. II, 292).

12-zgł.: 8 + 4 wr. (czasem 7 + 4 Sob. II, 272); 4 + 4 + 4 s. (przykład u Wollnera, rzadkość), b. (Arn. 164), p. mr. wr.

12-zgł.: 6 + 6 s. (Kar. 44 pieśni), b. (Jank. 8, 11), mor. p. mr. wr. (Sob. II, 568); 4 + 2 + 6 s.; 4 + 2 + 4 + 2 s. p.; 3 + 3 + 3 + 3 s. p.

11-zgł.: 3 + 8 wr. (rzadko, niekiedy 7 lub 6 zamiast 8, Sob. III, 177); 3 + 4 + 4 wr. (rzadko, Sob. II, 299).

11-zgł.: 5 + 6 s. p. (rzadko), 5 + 3 + 3 p. z dawniejszego 5 + 3 z powtórzeniem ostatniego członu.

11-zgł.: 6 + 5 mr. wr. (rzadko); 4 + 2 + 3 + 2 p. wr.

11-zgł.: 4 + 7 wr. (Sob. II, 272).

11-zgł.: 8 + 3 s.; 4 + 4 + 3 s. (Kar. 16 pieśni), b. p. mr.

10-zgł.: 5 + 5 s. (Kar. 39 pieśni), b. (Jank. 39, 146, 187, także z okrzykiem refrenowym między pierwszym a drugim członem wiersza Jank. 41 (5 + 2 + 5) także Jank. 147 (5 + 3 + 5), mor. p. mr. wr. (Sob. II, 1, 320, 421, 462, 463, 507, 532; III, 94, typ częsty, ale niezawsze ściśle wytrzymany w rytmie); 3 + 2 + 3 + 2 s.

10-zgł.: 6 + 4 p. (rzadko), mr. (rzadko).

10-zgł.: 4 + 6, wiersz typowy pieśni epicznych (junackich) i wielu lirycznych (żeńskich) w Serbji; znany też w Bułgarji (np. Jank. 5, 93 i t. d.), w pieśniach polskich, według p. W i n d a k i e w i c z o w e j, zwłaszcza opowiadających, także w pieśniach morawskich i małoruskich, a wreszcie i wielkoruskich, gdzie rytm niezawsze wytrzymany, ale trafia się nawet 4 + 3 + 3, a więc inaczej drobiony, niż w Serbji i w pieśniach ludowych polskich, gdzie dość często ukazuje się 4 + 4 + 2. O pochodzeniu tego wiersza pisał K o r s z [1]). Stwierdziwszy jego rozpowszechnienie w ludowej poezji serbsko-chorwackiej, słoweńskiej, czesko-morawskiej, polskiej i małoruskiej, Korsz wyprowadza go z wiersza 12-zgłoskowego w sposób zresztą nieprzekonywający. Trafną natomiast wydaje się uwaga Korsza, że wiersz ten (4 + 6 lub 4 + 4 + 2) ukazuje się w literaturze dubrownickiej pod wpływem literatury ludowej, gdyż Włosi go nie mają; również i w Polsce nie jest on zapożyczony od Niemców, gdyż ci go nie używają. W artystycznej

[1]) О. Коршъ: »Происхожденіе десятисложнаго стиха южныхъ и западныхъ Славянъ«, w księdze zbiorowej »Сборникъ«, wydanej ku czci prof. Łamańskiego, oraz w osobnej odbitce, Petersburg 1905.

literaturze polskiej ukazuje się on w pierwszej połowie w. XVI. Wollner przypuszcza, że epiczny wiersz 10-zgłoskowy wytworzył się w południowej Słowiańszczyźnie naprzód w pieśniach lirycznych, skąd go przeniesiono do epiki. Tak więc dla obu badaczów słowiańskiej wersyfikacji ludowej wiersz typu 4 + 6 przedstawia się jako wytwór swojski, słowiański.

9-zgł.: 3 + 3 + 3 mr. (w pieśniach weselnych).

9-zgł.: 5 + 4 p. (rzadko), mr. (rzadko).

9-zgł.: 4 + 5 p. mr. wr. (Sob. II, 244) wszędzie rzadko.

8-zgł.: 3 + 5 b. (rzadko, Jank. 30, 40, 80).

8-zgł.: 5 + 3 s. b. (Jank. 3, 24, 26, 32, 81, 145; Arn. często) mor. p. mr. wr. (War. str. 156) dość często; w poezji serbskiej drobi się na mniejsze cząstki 3 + 2 + 3 i ten typ jest tam zwykły (Kar. 34 pieśni). Nawet tam, gdzie stałej średniówki niema, mieszają się typy: 5 + 3 i 3 + 5 (Kar. 68), ale nigdy wtedy wiersze nie dzielą się na 4 + 4. Tenże typ 3 + 2 + 3 także w pieśniach bułgarskich (Jank. 135, 140).

8-zgł.: 4 + 4 typ najpospolitszy: s. (Kar. 133 pieśni) b. (Jank. 9, 37, 42, 79, 210; Arn. dość często), mor. p. mr. wr. (Sob. II, 146, 377, 485, 540, 630, 639, 644; II, 132, 180 z r. 1790).

7-zgł.: 3 + 4 s. b. (bardzo rzadko), p. (rzadko).

7-zgł.: 4 + 3 s. b. (Jank. 25, 46), mor. p. mr. wr. (Sob. II, 105, 192, 237, 360, 430, 513, 517; w jednej pieśni Sob. III, 267 mieszają się z sobą wiersze 7-zgłoskowe typu 4 + 3 z akcentem na ostatniej zgłosce, czyli oksytoniczne, z 8-zgłoskowemi, akcentowanemi na przedostatniej zgłosce).

Inne typy, krótsze, np. 6-zgłoskowe znajdujemy w pieśniach polskich i innych, gdzie są w użyciu rymy; tam zaś, gdzie rymów niema, takie wiersze krótkie można uważać za równe człony wierszy dłuższych, podzielonych średniówkami na równe części.

Otrzymaliśmy więc około 40 rodzajów wierszy, używanych w pieśniach ludowych słowiańskich, nie licząc odmian, polegających na większem drobieniu członów zasadniczych. W porównaniu z rytmiką średniowiecznych łacińskich pieśni kościelnych musimy uznać wielkie bogactwo rytmiki słowiańskiej. Nie możemy się tu już wdawać w dociekanie, czy wszystkie te typy ludowe są jednakowo dawne, czy wszystkie są rodzime, i czy wszystkie są prasłowiańskie. Dla nas ważne jest to, że tylko niektóre typy ludowe słowiańskie są takie same, jak średniowieczne łacińskie. W dalszym ciągu

przekonamy się, że typy, których łacińska średniowieczna poezja nie zna, stopniowo i późno wchodziły do literatury artystycznej, i to nam daje podstawę do mniemania, że wchodzić tam mogły wprawdzie drogą naśladownictwa obcych pieśni popularnych, (które zresztą znamy najwcześniej z wieku XVII), ale mogły też być odbiciem śpiewek ludowych. Dziwnem zaiste byłoby przypuszczenie, że poeci np. XVI w. wrażliwi byli na popularne wzory zagraniczne, a ignorowali najzupełniej swojskie śpiewy ludowe.

Poza swojskiemi pierwiastkami rytmicznemi już mało cech rodzimych posiada poezja ludowa, któreby się silniej odbiły na poezji artystycznej. Do tych cech przedewszystkiem nie należą r y m y, które zresztą nie są konieczną cechą wierszy, jakkolwiek dzisiaj w zachodnio-europejskiej poezji zarówno ludowej, jak i artystycznej wiersze nierymowane do rzadkości należą. Rymowanie, którego pochodzenie dotychczas nie zostało dostatecznie wyjaśnione (jedni sądzą, że zrodziło się ono w poezji staroarabskiej, inni — że w starocelty-ckiej), rozpowszechnia się bardzo szybko w średniowiecznej poezji łacińskiej, zwłaszcza kościelnej. Tutaj rymy mają prawie takie samo znaczenie, jak dzisiaj, t. j. przedewszystkiem stanowią one zakończenie wiersza lub członu wierszowego i przez to przyczyniają się do uwydatnienia rytmu wierszy. Tutaj także kombinowanie rymów (podobnie jak i rytmów) służy do tworzenia zwrotek.

Nietrudno dowieść, że rymy nie są bynajmniej dorobkiem naszym rodzimym. W ludowej poezji serbskiej, bułgarskiej, wielkoruskiej, jako nie podlegającej wpływom zachodnio-europejskim, nie zauważamy silnej skłonności do rymowania. W przeciwieństwie do zachodniej Słowiańszczyzny rymy są tu rzadkością, jakkolwiek się trafiają, i to jako wytwór czynników czysto miejscowych, rodzimych.

Przedewszystkiem ze względu na przeważnie zdaniowy charakter wiersza i na zwyczaj kończenia w poezji zdań jednakowemi formami gramatycznemi, tworzą się mimowolnie rymy lub asonanse (rymy niezupełne) np. w pieśni serbskiej [1]):

I pošteni rod rodili
i s rodom se podičili,
kao paun zlatnim perom
a šenica ravnim poljem

[1]) Vuk Karadžić: Српске народне пјесме.

i lozica biber-groždžem
i pučina slanim morem... (Kar. I, 9).

To samo bywa niekiedy i w pieśniach wielkoruskich, np. w zbiorze Sobolewskiego:

Do starosti, do staroj,
do ochwoty, do bolszoj,
kogda starost' pristižet,
igra na um nie pojdiet.

Natomiast jeśli pieśń składa się z wierszy, z których rzadki tylko nie rymuje z innym, wtedy trzeba tu uznać wpływ techniki książkowej, np. w pieśniach u Sobolewskiego II, 46 lub II, 108.

Innym czynnikiem, czysto miejscowym, który sprzyjał samorzutnemu wprowadzaniu rymów do pieśni ludowych, był zwyczaj powtarzania wyrazów, wyrażeń i całych wierszy w niezmienionej lub w mało zmienionej formie. Naturalnie, w tych wypadkach rymują z sobą identyczne wyrazy, np. w pieśni serbskiej:

Dok svekar dodže, suknju donese.
Svekar će doći, suknju doneti.
Dok rabar dodže, prsten donese.
Rabar će doći, prsten doneti.
Dok dever dodže, venac donese.
Dever će doći, venac doneti (Kar. I, 1).

Podobnie w wielkoruskiej:

Polno, mileńkij, zimowati,
zimu zimowati.
Na mienia, na mienia tosku nagoniati,
tosku nagoniati.
Mnie i tak to diewuszkie toszno,
krasawice toszno;
Podsobit', podsobit' goriuszku nie możno,
goriu nie wozmożno.
Ja posledniuju wiesnu gulaju,
diewuszka, gulaju.
Wzdumał batiuszka wydawati,
zamuż otdawali i t. d. (Sobol. II, 309).

Prawdopodobnie zarówno jeden, jak i drugi sposób rymowania, zresztą nigdzie konsekwentnie nie przeprowadzony, jest objawem rodzimym; w każdym jednak razie zanim się rozwinął w jakiś system stały, już na poezję kunsztowną różnych narodów słowiańskich zaczęły wpływać rymowane

utwory obce, a na poezję ludową tychże narodów — nowe wzory literackie, przedewszystkiem kościelne. Rymowanie w poezji ludowej tem silniej i tem powszechniej się zakorzeniło, im bardziej na twórczość ludową mogła wpływać technika kunsztowna, naśladowana z obcych wzorów, mianowicie przez pieśń kościelną. To też, jeżeli weźmiemy pod uwagę pieśni ludowe polskie i wielkoruskie, spostrzeżemy odrazu ogromną różnicę: polskich nierymowanych, można śmiało powiedzieć, prawie zupełnie niema, natomiast w wielkoruskich pod tym względem wpływ wersyfikacji kunsztownej ledwo da się zauważyć. Pieśń małoruska w kierunku rymowania podlegała silnemu wpływowi polskiemu [1]).

Tymczasem w poezji ludowej z powtarzań wytworzył się osobny system, tak zwane łańcuchowe sprzęganie wierszy. concatenatio, o czem mówi p. Windakiewiczowa 187—90. Polega ono na powtarzaniu wyrazu z jednego wiersza w wierszu następnym.

Stoi nam tu lipeczka,
Lipeczka zielona.
A pod tą lipeczką
Wódeczka zdrojowa.
A w tej to wódeczce
Maryja się myła.
Jak ci się umyła,
Syna porodziła,
Jak ci go porodziła,
W pieluszki go powiła.
I powinąwszy go,
W jaselka włożyła i t. d.

---

[1]) O rymie w ludowej poezji małoruskiej pisze prof. Tretiak w dziele: Bohdan Zaleski 1802—1830, Kraków 1911, str. 146: »W pieśni rym jest stałą formą, nieodzowną; występuje on często w postaci assonanzy, czasem bardzo słabej, ale dążność do rymu wszędzie widoczna. W dumie rym nie stanowi nieodzownej cechy: wypływa wprawdzie nieraz, ale tylko jako skutek naturalny kształtowania się wiersza według pewnego, zgóry przyjętego szyku logicznego, którego główną cechą jest kładzenie słowa na końcu zdania. Otóż tam, gdzie w szeregu zdań następujących po sobie wspólna forma gramatyczna przynosi zgodność brzmienia, tam śpiewak korzysta z niej i to nietylko dla powiązania dwu wierszy, ale całego nieraz długiego ich szeregu stosownie do tego, jak się myśl rozwija. Gdzie zaś na końcu wierszy niema wspólnej formy gramatycznej, przynoszącej zgodność brzmienia, tam śpiewak nie troszczy się o tę zgodność i puszcza wiersze nie spętane rymami«.

Może też być powtórzony półwiersz:

Hej, pójdziemy bracia, rzeczkę zagrodzimy,
Zagrodzimy rzeczkę drobnym krzemieniuszczkiem,
Drobnym krzemieniuszczkiem i rydzym piaseczkiem,
By nie przyleciała ta raba zieziula i t. d.

To samo znajdujemy w pieśniach ludowych serbskich:

Opravljen Ranko po dvoru šeta,
Šeta ne šeta, često pogleda,
Da bi mu moma i sama došla.
Luda bi bila, kad bi mu došla,
Dok ne dotera kola sedmera,
Kola sedmera, konje sedmake;
Konje sedmake, svate jednake;
Svate jednake, jendźe devojke.
Lasno će naći kola sedmera,
Kola sedmera, konje sedmake;
Konje sedmake, jendźe devojke;
Ale ne može svate jednake,
Već Bog kako je koga stvorio,
I kako ga je majka rodila. (Kar. I, 28).

Podobnie w wielkoruskich:

U mienia, mołodieńkoj, mati nie rodna,
Mati nie rodna, maczecha złaja.
Szlot mienia mati w tiomnyje lesy,
W tiomnyje lesy, w pustuju tu izbu,
W pustuju tu izbu syruju roż mołoti i t. d. (Sob. II, 11).

Krasna diewica wodu czerpała,
Poczerpnuw, wiedra postawiła,
Kak postawiwszi, prizadumałaś.
Prizadumawszis, zapłakała,
A zapłakawszi, słowo mołwiła i t. d. (Sobol. II, 1).

Zauważyć trzeba, że w pieśniach tych, a zwłaszcza w ich częściach, gdzie zachodzą takie powtarzania, już zwykłego rymowania niema. Rzadko bywa inaczej, jak w przykładzie, przytoczonym przez p. Windakiewiczową na str. 190:

Każ wystawić, moja matuleńku, stół małmurowy,
Na tym stole, moja matuleńku, obrus bielony,
Na ten obrus, moja matuleńku, talerz toczony,
Na ten talerz, moja matuleńku, kapłon pieczony.

Bynajmniej nie wszystkie pieśni ludowe w ten sposób niegdyś były budowane: łańcuchowe wiązanie wierszy nie było stałą ani konieczną ich właściwością, ale pozostawało tylko

jednym z przygodnych środków techniki wersyfikacyjnej, jak się zdaje, nie zapożyczonym z zewnątrz.

W poezji ludowej najczęściej rym wiąże z sobą wiersze oboczne, jednak często zdarzają się pieśni, w których rymują tylko wiersze drugi z czwartym, szósty z ósmym i t. d., a natomiast nie są rymowane: pierwszy, trzeci, piąty, siódmy i t. d. Tu powstaje wątpliwość, czy takie zwrotki uznawać za cztero-, czy też za dwuwierszowe, t. j. czy nierymujące się wiersze uznawać za całe wiersze, czy tylko za części wierszy dłuższych. Nie rozstrzyga tu obecność średniówki, gdyż w ogólności bardzo często wiersze ludowe mają nie jedną, ale dwie i więcej średniówek stałych. Ze względu na to, że prawie wcale niema pieśni ludowych polskich nierymowanych i że rymy wybitnie tutaj, jak i w poezji literackiej zaznaczają koniec wiersza, wydaje się prawdopodobniejszem, że lud teraz ma poczucie jedności wiersza, zakończonego rymem, a więc rzekome wiersze nierymowane za cząstki wierszy dłuższych uznaćby należało. Tak np. wydrukowane u Kolberga P. IV, 204:

Żebyś ty wiedziała, kochaneczko moja,
Com ja sobie nie powiedział,
Jakie moje serce wtenczas smutne było,
Kiedym kole ciebie siedział,

należy ze względu na rymy uznać za dwuwiersz, w którym każdy wiersz liczy zgłosek 20 z trzema stałemi średniówkami: 6 + 6 + 4 + 4; wartość jednakże tych średniówek nie jest jednakowa, gdyż środkowa najczęściej wypada z końcem zdania, a nietylko wyrazu, jak dwie inne.

Według spostrzeżenia p. Windakiewiczowej, Rozpr. LII, 196, na 800 numerów przyśpiewek w Krakowskiem (Kr. VI, tańce), tylko w 19 jest rym przekładany, i te robią wrażenie zjawiska przypadkowego. Natomiast stale przekładane rymy ukazują się w zwrotkach 6-wierszowych, gdzie rozkład rymów jest następujący: a a b c c b, np:.

Siwy koń zarżał,
Gościniec zadrżał,
Dąbrowa zaszumiała.
Czyś nie był doma,
Czyś nie miał konia,
Jagem ja po cię słała?

Nie w każdej jednak pieśni każda taka zwrotka ma rymy wytrzymane, np:

Konika strudził,
Sam siebie znudził,
Podarunki kupował.
Bodajże temu
Bóg szczęścia nie dał,
Kto ją będzie szanował.

Niestałość rymów zachodzi tylko między wierszami: pierwszym i drugim, czwartym i piątym w zwrotce, dlatego też prawdopodobnem przedstawia się przypuszczenie autorki, że zwrotka taka powstała z dwuwiersza, gdzie były dawniej rymy, zwane po francusku coué, po niemiecku Schweifreim, np.:

A czyli mi weszła, czyli mi nie weszła moja rutka w ogrodzie,
A z czegóż ja sobie wianeczek uwiję, aż mój Jasień przyjedzie.

Tu rymy wewnętrzne są tylko w pierwszym wierszu, przez co ten dwuwiersz pod względem rymów nie różni się od przytoczonej wyżej zwrotki: »Konika strudził« i t. d., którą dlatego tylko za sześciowierszową zwrotkę uznać należy, że jest ona w pieśni, gdzie inne zwrotki mają przeprowadzony system rymów konsekwentnie, jak np. zwrotka: »Siwy koń zarżał« i t. d.

Inną, dziś charakterystyczną, właściwość pieśni ludowych stanowią rymy tak zwane **refrenowe**. Zdarzają się one i w sześciowierszowych zwrotkach znanego nam typu, w których wiersz trzeci i szósty wszystkich, lub prawie wszystkich zwrotek powtarza się w jednej formie: »On jedzie«. Różne rodzaje refrenu omawia p. **Windakiewiczowa** l. c. 198—204, ale zarówno refrenu z jego rymami, jakoteż i zwrotki sześciowierszowanej z przekładanemi rymami za właściwość specyficznie polską lub słowiańską uważać nie możemy.

Rytm i rym — to dwie najgłówniejsze cechy wiersza nowożytnego; do nich jako cechę trzecią należałoby zaliczyć **muzykalność**, melodyjność, śpiewność wiersza. Niestety jednak niepodobna orzec, na czem ona istotnie polega: czy na właściwościach stylistycznych, czy też — jak niektórzy twierdzą — na pewnym sposobie uszeregowania w wierszu głosek, w części spółgłosek, ale przedewszystkiem samogłosek, jako elementów muzycznych. Poglądy te w pewnym tylko stopniu są uchwytne, zwłaszcza o ile dotyczą spółgłosek; upatrujemy w nich bowiem cechy dźwięków naśladowczych, lub szczególnych efektów głosowych, niebardzo właściwie nazywanych alliteracją (od liter, nie od dźwięków). Wszystko natomiast, co pisano o szeregowaniu samogłosek jasnych lub

ciemnych, głośnych lub głuchych i t. p. mało co zrozumialej brzmi od popularnych do niedawna jeszcze teoryj o naturalnym i koniecznym związku między samogłoskami a wyobrażeniami barw, że np. *a* jest czarne, *i* czerwone, *o* niebieskie, czy też jakieś inne[1]). Muzykalność wiersza czujemy doskonale, konstatujemy jej brak, zwłaszcza przy czytaniu utworów dawniejszych (np. z w. XVII), ale powiedzieć, na czem właściwie ona polega, nie umiemy. Zapewne składają się na nią dość liczne czynniki, składowemi jej częściami jest i rytm, i rymy, i dobór wyrazów, i szczerość uczuć, ale może także i czysto muzyczne warunki, właśnie najtrudniejsze do wykrycia i zanalizowania.

Na język pieśni ludowych różni różnie się zapatrują, a to zależy od zasadniczego ich nastroju uczuciowego: ludzie wrażliwi na dawne hasła romantyczne, przejęci sentymentem dla literatury ludowej, wyszukują w niej zalety, których inni, zapatrujący się chłodno na rzeczy, dostrzec nie mogą. Muzykalności wiersza w większości utworów ludowych dopatrzyć się niepodobna, zwłaszcza, jeśli wiersz ten poznajemy z czytania, a nie znamy towarzyszącej mu melodji.

---

[1]) Rimbaud: A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles
Je dirai quelques jours vos naissances latentes.

II. ŚREDNIOWIECZE I BRZASK HUMANIZMU

Z jednym małym wyjątkiem nie mamy żadnego odpisu wierszowanych utworów z w. XIV, jednakże względy głównie językowe skłoniły prof. Brücknera do mniemania, że w późniejszych, z XV w. pochodzących odpisach zachowały się także utwory, ułożone wcześniej, a między niemi pieśń »Bogurodzica«, która według jego mniemania powstała nawet na schyłku wieku XIII. Do XIV stulecia odniósł on następujące pieśni religijne: »Nas dla wstał z martwych Syn boży«, pasyjną: »Ciebie dla człowiecze«, przekład łacińskiego hymnu »Horae Salvatoris«: »Jezus Chrystus Bóg-człowiek«, dwie pieśni maryjne: »Posłał przez anioły« i »Maryja czysta dziewice«, wreszcie wielkanocną: »Chrystus z martwych wstał je« z r. 1365. Do tego jeszcze można zaliczyć pieśni: »Przez twe święte zmartwychwstanie«, »Wesoły nam dzień nastał« i »Wszego świata wszytek lud«.

Są to więc wszystko pieśni religijne, po części przekładane z łaciny, po części uważane za oryginalne. I w jednych, i w drugich technika wersyfikacyjna zasadniczo nie różni się niczem od łacińskiej z tym jedynie wyjątkiem, że i w nich, i we wszystkich późniejszych utworach wierszowanych przynajmniej aż do końca wieku XVIII nie przestrzegano zasady, aby przed średniówką spadek głosu był jednakowy w wierszach podobnych. Jak się zapatrywano na średniówkę — trudno odpowiedzieć. Nie była to istotna pauza, bo nie starano się o to, aby ze średniówką wypadał jakiś przestanek myślowy; było to poprostu miejsce, w którem przestanek był możliwy, i od którego często następowała zmiana rytmu, średniówka więc i tu wypadała z końcem wyrazu. Starano się

natomiast, aby każdy wiersz przedstawjał całość zdania, jakąś zamkniętą całość myślową; mogła go też wypełniać jakaś część zdania, ale prawie nigdy się nie zdarzało, żeby jeden lub dwa wyrazy, należące do zdania, przenoszono do wiersza następnego (enjambement) i zaczynano w nim nowe zdanie; najczęściej zdania obszerniejsze zamykano w dwu lub więcej wierszach całych. W tem naśladowano wzory łacińskie.

Jeżeli porównamy te wzory łacińskie z naszemi pieśniami najstarożytniejszemi, uderzy nas jedno: w pieśniach łacińskich bardzo był rozpowszechniony wiersz 8-zgłoskowy, najdłuższy bezśredniówkowy, a więc najłatwiejszy do pisania, gdyż w nim tylko chodziło o liczbę zgłosek i o rymy. Otóż z pieśni, które odnieśliśmy do wieku XIV, nie mamy ani jednej, pisanej jednostajnemi wierszami 8-zgłoskowemi. Albo nie zdawano sobie sprawy z tego, że jest to forma, najmniej nastręczająca trudności, albo też nie chciano takiego wiersza łatwego naśladować. Najstarożytniejsza z pieśni, »Bogurodzica«, wskazuje, że pierwszy nasz wierszopis dobrze znał zasady średniowiecznej wersyfikacji i miał wielki zasób śmiałości, gdyż odważył się naśladować jedną z form najbardziej skomplikowanych, najtrudniejszych:

V. Bogu rodzica, dziewica, Bogiem sławiena, Maryja,
V. U twego syna, gospodzina, matko zwolena, Maryja,
R. Zyszczy nam, spuści nam. Kyrielejzon.
V. Twego dziela Krzciciela, Bożycze,
V. Usłysz głosy, napełń myśli, człowiecze.
R. Słysz modlitwę, jąż nosimy,
A dać racz, jegoż prosimy;
A na świecie zbożny pobyt
Po żywocie rajski przebyt. Kyrielejzon.

Umyślnie tu oznaczyliśmy literami każdy *versus* i *repetitio* (albo *responsio*), aby uwidocznić trójdzielność zwrotek. Oba *versus* są do siebie podobne nietylko przez to, że zawierają w sobie jednakową liczbę zgłosek (usterki rytmiczne trzeba złożyć na karb niedopatrzenia wierszopisa), ale także wskutek jednakowego, a skomplikowanego rozłożenia rymów (w drugiej zwrotce: »głosy« — »myśli«, asonans zam. zupełnego rymu). Dzięki też jednakowemu (poza końcowem w pierwszej zwrotce »Maryja«) rozłożeniu rymów i stosunkowi wierszy dłuższych do *repetitio*, w obu razach z wierszy

krótszych złożonej, zwrotki obie, choć niejednakowo zbudowane, mają jednak rysy wspólne i harmonizują z sobą [1]).

Jeżeli się bliżej przypatrzymy obu tym zwrotkom, odkryjemy w nich niektóre skazy w porównaniu z idealnym typem średniowiecznej wersyfikacji. Wiersze dzielą się na drobniejsze cząstki, zwykle silnie zaznaczone rymami. Oznaczymy je cyfrowo według ogólnie przyjętego zwyczaju:

I. V. 5a+3a+5b+3d,
V. 5c+4c+5b+3d,
R. 3e+5c.

II. V. 4a+3a+3b,
V. 4c+4c+3b,
R. 8d, 8, 8c, 8c.

Otóż drugie człony obu V zarówno w pierwszej, jak i w drugiej zwrotce różnią się między sobą, jakkolwiek powinny być zupełnie jednakowe: każdy z nich w pierwszym wierszu każdej zwrotki ma 3 zgłoski, a w drugim 4. W drugiej zwrotce R. składa się z wierszy 8-zgłoskowych: z nich trzy dzielą się średniówką na 4 + 4, jeden zaś nie ma tego podziału: »A dać racz, je-goż prosimy«. Może tu jednak nie było zamiaru dzielić tych wierszy na drobniejsze człony.

Dwie pieśni, łączone w rękopisach z pieśnią »Bogurodzica« także w sposób niezwykły ułożono: pierwsza, wielkanocna, składa się ze zwrotek cztero- i trzywierszowych. Wszystkie czterowierszowe są jednakowo zbudowane:

Nas dla wstał z martwych Syn boży,
Wierzyż w to człowiecze zbożny
I przez trud Bóg swój lud
Odjął djablej strożej.

więc według typu: 8 a, 8 a, 3 b + 3 b, 6 a.

Natomiast zwrotki trzywierszowe są rozmaite, każda przedstawia typ inny. Dwie z nich zwłaszcza zasługują na uwagę:

Jenże trudy cierpiał zawiernie,
Jeszcze był nie prześpiał zaśmiernie,
Aliż sam Bóg z martwych wstał.

Tutaj ukazują się niezwykłe u nas wiersze 9-zgłoskowe, stanowiące aż do ostatnich czasów kamień obrazy dla naszych poetów. Z punktu widzenia wersyfikacji średniowiecznej powinny one mieć stałe miejsce średniówki. Tutaj możnaby je

[1]) Pieśni religijne tutaj i niżej wymienione wydrukował Bobowski w »Rozprawach« Wydz. filol. Akad. Um. t. XIX.

podzielić albo na 4 + 5, albo też na 6 + 3; oba wiersze na to pozwalają, ale też jest ich dwa tylko, to też nie można o ich charakterze rytmicznym nic orzec stanowczo.

Drugi trójwiersz jest ciekawy ze względu na wiersze 13-zgłoskowe:

Była radość, była miłość, było widzenie
Tworca angielskie bez końca;
Tuć się nam zwidziało djable potępienie.

Zwykły typ 13-zgłoskowca dzielił się na 7 + 6, tutaj wiersz pierwszy można podzielić tylko na 8 + 5, typ zwykły w poezji ludowej, natomiast wiersz trzeci zamiast 13 ma 12 zgłosek i niewiadomo, czy w nim brak zgłoski jednej, czy też w pierwszym jest zgłoska zbyteczna, gdyż w obu powinna być liczba równa; wiersz trzeci należałoby podzielić na 6 + 6. Już to w wierszach średniowiecznych często zachodzi niezgodność między idealnym zamiarem twórcy a realnem wykonaniem pomysłu: rzadko udaje się wierszopisowi dokonać rzeczy bez błędu. Prawidłową jest rytmika w drugiej pieśni, łączonej z »Bogurodzicą« w typie 6 + 6 a, 6 a, 6 + 6 a:

Ciebie dla, człowiecze, dał Bog przeklóć sobie
Ręce, nodze obie,
Kry święta szła z boka na zbawienie tobie.

W przekładzie łacińskiej pieśni »Patris sapiencia« zachowano jednostajne 13-zgłoskowe rytmy oryginału:

Jezus Chrystus, Bog-człowiek, mądrość oćca swego
Po czwartkowej wieczerzy, czasu jutrzennego,
Gdy się modlił w ogrodzie Bogu oćcu swemu,
Zdradzon jęt, i wydan jest ludu żydowskiemu.

Z kunsztowniejszych pieśni tego okresu wymienimy jeszcze »Maryja, czysta dziewice« w zwrotkach 3-wierszowych trójdzielnych 8 a, 8 a, 6 a i »Posłał przez anioły« w jednostajnych wierszach 6-zgłoskowych, z których cztery mają rymy przekładane, a piąty (ostatni) nie rymuje z żadnym.

We wszystkich tych pieśniach znajdzie się niejedna usterka rytmiczna: zgłoska zbyteczna lub wiersz zbyt kusy, nadto liche rymowanie: asonanse i mieszanie rymów żeńskich z męskiemi. Jednakże na wszystkich znać dbałość o formę: o jej wybór i o wykonanie; dla wielu tych pieśni niepodobna odnaleść wzoru łacińskiego lub innego obcego, można przeto sądzić, że nieraz polski wierszopis sam skombinował

różne rytmy, z któremi się zapoznał, czytając wzory łacińskie, i tworzył tym sposobem całość, nie różniącą się w szczegółach od norm, ogólnie przyjętych na Zachodzie, a w układzie swoim nową.

Oprócz tych pieśni jednak były inne, wywołane potrzebą praktyczną, kościelną: trzeba było ludowi dać możność uczestniczenia w ceremonjach religijnych śpiewem, zwłaszcza na Wielkanoc. Przetłumaczono przeto zwrotkę jedną z hymnu łacińskiego »Deus omnipotens« i utworzono czterowierszową pieśń polską »Chrystus z martwych wstał je« w wierszach 6-zgłoskowych, parzysto rymowanych, prostą, bez żadnych ozdób technicznych ani językowych. Inne pieśni wielkanocne, dla tegoż celu ułożone, nie mają nawet równych wierszy, zwłaszcza »Wesoły nam dzień nastał«, gdzie z wierszami 7-zgłoskowemi mieszają się 8-, 9-, 11- i nawet 12-zgłoskowe, czyli otrzymuje się tu utwór w wierszach zaledwie rytmoidycznych ułożony. Takiego rodzaju pieśni i w czasach późniejszych nie stanowią wielkiej rzadkości, mogą też świadczyć o tem, że w sferach ludowych jeszcze się nie włożono do wierszowania ściśle rytmicznego, zapewne i ludowe pieśni ówczesne jeszcze w tym stopniu, co dziś, ustalonego rytmu nie miały. Charakterystycznym też objawem średniowiecza było i to, że pieśni, widocznie często zapisywane z pamięci, psuto niemiłosiernie, dodawano i wyrzucano w nich wyrazy, na rytm ich najmniejszej nie zwracając uwagi.

Z tego wyprowadzamy wniosek, że wierszopisarze wieku XIV, wykształceni na wzorach obcych, umieli kunsztowność tych wzorów przenosić na grunt polski, ale obok nich masa społeczeństwa i domorośli »poeci« jeszcze mieli słabe poczucie rytmu i zadowalniali się wierszami z nieustaloną liczbą zgłosek.

Pod względem rymowania w wieku XV nic się nie zmieniło; rymy są dalej niedbałe, bylejakie, choć upodobanie do rymowania wzrosło tak dalece, że w niektórych modlitwach, prozą pisanych, często zdania kończą się wyrazami rymowanemi i tym sposobem otrzymuje się nieraz długi szereg rymów jednobrzmiących. Taką prozę rymowaną znajdujemy w modlitwie o św. Annie przy »Rozmyślaniu o żywocie Pana Jezusa« (Biblioteka pisarzów polskich Nr. 54, str. 461), także w modlitwach ogłoszonych przez K a ł u ż n i a c k i e g o (Kleinere altpolnische Texte« Wiedeń 1882) i in.

Cechą znamienną XV wieku jest ogromne rozpowszechnienie bezśredniówkowego wiersza 8-zgłoskowego. Nie jest on jeszcze zupełnie poprawny, ale bądź co bądź zrzadka tylko nawet w utworach dłuższych między mnóstwem wierszy tego typu znajdzie się jeden lub drugi wiersz 9- lub 7-zgłoskowy. W tych wierszach najłatwiejszych ułożono niektóre pieśni kościelne, jak np. »Witaj, miły Jezu Chryste«, »Jezu Chryste, nasza radość«, »Witaj, miłe święte ciało«, »Nas wszech nadziejo przemiła«, »Chrystus Pan dzisiaj zmartwychwstał«, »Anna święta i nabożna« i inne. Jest to też wiersz, użyty nietylko w krótkiej stosunkowo »Satyrze na leniwych chłopów« lub w »Pieśniach Sandomierzanina«, ale także w obszerniejszych: w wierszu S ł o t y »O chlebowym stole« w »Żywocie św. Aleksego« w »Dialogu mistrza Polikarpa ze śmiercią«. W równych wierszach 13-zgłoskowych w tem stuleciu mamy tylko jeden utwór, przypisywany bł. Ł a d y s ł a w o w i z G i e l n i o w a »Jezusa Judasz przedał za pieniądze nędzne«, w którym miarę wierszową zapożyczono z wcześniejszego wzoru: »Jezus Chrystus Bóg-człowiek«. Z równych 6-zgłoskowców składają się pieśni: »Zdrowaś gwiazdo morska« i »Królewno niebieska«.

Obok tych istnieją też utwory ze szczególnie zaniedbaną rytmiką, i inne, w których objawia się dążenie do kunsztowności, niekiedy bardzo daleko posunięte.

Do bardzo zaniedbanych należą niektóre pieśni religijne, np. »Z śmierci wstał ninie«, albo »Chrystus się nam narodził«; składają się one z wierszy mieszanych, liczących po 6, 7, i 9 zgłosek; w śpiewie musiały się one wyrównywać tak samo, jak to jeszcze dziś spotykamy w pieśniach ludowych, gdzie w wierszach krótszych, niż normalne, niektóre zgłoski się wydłużają, w innych znowu dwie zgłoski wypadają na jedną nutę. Mieszanemi wierszami są też napisane pieśni: »O nadroższy kwiatku panieńskiej czystości«, (Prace Filologiczne IV. 750), gdzie wiersze liczą to 12-zgłosek, to mniej, np. 9, dalej »Zdrowa bądź, naświętsza królewno«, niektóre do Ducha św. i inne. Utwory te jednak, po części dochowane w popsutych kopjach, a niekiedy w ułamkowej formie, nie są liczne i stanowią tylko wyjątki śród wielu innych wcale nieźle w rytmicznym toku utrzymanych.

Odbijają od nich zwłaszcza te, w których widać dbałość o urozmaicenie rytmu. Niekiedy stopień tego urozmaicenia jest nieznaczny, np. w pieśni kolędowej »Stałać się rzecz wielmi

dziwna«, gdzie są zwrotki trójdzielne; każdy V. składa się z trzech wierszy 8- i czwartego 7-zgłoskowego, a R. z trzech wierszy, liczących po 8, 7 i 5 zgłosek. Inna, dwuzwrotkowa »Angielski chlebie powitaj« także ma zwrotki trójdzielne: V. złożone z 8-zgłoskowych wierszy parzysto rymowanych, a R. z jednego wiersza 3-zgłoskowego bez rymu. Ta prosta zwrotka ma dużo wdzięku (pieśń ta znajduje się w modlitewniku Nawojki), tem bardziej, że z prostotą jej budowy harmonizuje i prosty, a nie banalny, wyraz uczucia modlitewnego. Takież szczere uczucie cechuje pieśń »Mocne boskie tajemności«, w której trójdzielne zwrotki są złożone z wierszy 8- i 6-zgłoskowych (każdy V. 8 a, 8 a, 8 b, 8 b, 6, R. 8 c, 8 c, 6), szkoda tylko, że jej autor, mistrz Maciej, przez dodawanie zbytecznych trójwierszy popsuł architektonikę swego utworu. W umiarkowany też sposób urozmaica rytm swych wierszy Jędrzej Gałka z Dobczyna układając je podobno na wzór pieśni husyckich, w 14 zwrotkach pięciowierszowych o dwu rymach: 6 a, 6 a, 6 b, 7 b, 6 b, przyczem aż sześć zwrotek ma wiersze o jednym rymie każda.

Bardziej skomplikowana jest budowa zwrotki w pieśni o św. Dorocie: i tu ukazuje się typ zwrotki trójdzielnej, gdzie V. składają się z dwu wierszy 8-zgłoskowych, jednego 7- i jednego 5-zgłoskowego, a R. z dwu 7- i jednego 5-zgłoskowego. Tu jednak rytm często nie wytrzymany, zwłaszcza w wierszach 8-zgłoskowych, a przytem jest ta pieśń tak niedołężnie przełożona z czeskiego, że trudno ją uznać za okaz wersyfikacyjny polski. Natomiast wybujałym kwiatem średniowiecznej techniki wersyfikacyjnej polskiej, jest pieśń: »Maryja, panno szlachetna«, zachowana w dwu odpisach: popsutym i ułamkowym z wieku XV, i prawie zupełnie poprawnym z pierwszej połowy w. XVI (Pamiętnik Literacki V, 190—1). Składają się na nią tylko trzy trójdzielne zwrotki, ale każda z nich liczy aż 16 wierszy. Od zwykłego typu zwrotki średniowiecznej trójdzielnej zwrotka tej pieśni odróżnia się tem, że każda jej część ma inną budowę, a mianowicie: pierwsza czterowierszowa składa się z 8- i 7-zgłoskowych wierszy przeplatanych, druga liczy sześć wierszy, z których dwa środkowe są 7-zgłoskowe, a inne 4-zgłoskowe, wreszcie trzecia ma tyleż takich samych wierszy, ale inaczej skombinowanych, bo tu wiersz 7-zgłoskowy następuje po dwu 4-zgłoskowych; rymy są też w różny sposób przekładane, mianowicie zwrotka przed-

stawia typ taki: 8 a, 7 b, 8 a, 7 b; 4 c, 4 c, 7 d, 7 d, 4 e, 4 e; 4 f, 4 f, 7 g, 4 h, 4 h, 7 g; rozkład więc rymów zależy od rozmiaru wierszy: jednomiarowe rymują z sobą.

Oprócz rozłożenia różnomiarowych wierszy według jednakowego porządku we wszystkich zwrotkach, mamy tu dwie właściwości rzadko trafiające się w poezji średniowiecznej: przeplatane rymy, co zdarzało się też i w wieku XIV, oraz wiersze krótkie, 4-zgłoskowe, które możnaby też uznać i za rymowane połówki wierszy 8-zgłoskowych, co nam przypomina drobne cząstki rymowane wierszy dłuższych w »Bogurodzicy« i związanej z nią pieśni wielkanocnej. Niepodobna tu upatrywać wpływu rytmiki ludowej, gdzie takie drobne cząstki wierszy najczęściej jeszcze teraz obchodzą się zupełnie bez rymów. Już prędzej możnaby ten wpływ podejrzywać w krótkiej piosnce kolędowej: »Nuż wy, bielscy panowie«. Składa się ona z dwu zwrotek trójdzielnych: każdy V. liczy 1 wiersz 7-zgłoskowy, który się dzieli na 4 + 3, a R. składa się z trzech wierszy, 4 + 4, 4 + 4 i 5 zgłosek mających, i jest refrenem.

I. V. Nuż wy, bielscy || panowie II. V. Narodził się || z dziewice
V. Panny, panie || żaczkowie V. Na człowiecze || oblicze

R. Dajcie Bogu || chwałę za to,
Za to, za to, || to, to, to to,
Iż się narodził.

W tej pieśni i w innej: »Zdrowaś królewno wyborna« znajdujemy po raz pierwszy użycie refrenu; w tej ostatniej refrenem są słowa »Chrysta nazareńskiego«. W trzeciej »Mesyjasz wierny Chrystus nasz« refrenem jest okrzyk łaciński: »Eia, eia« z dodaniem: »swego narodzenia«, »w jego narodzenie«, »jego narodzeniu« i t. d. stosownie do wymagań sensu, ale zawsze z powtórzeniem wyrazu »narodzenie« w różnych przypadkach.

Zupełnie odrębny i wyjątkowy okaz przedstawia pieśń »Posłuchajcie bracia miła«. Jest to wylew żalu Matki Bolesnej, opowiadającej o widzianem przez nią ukrzyżowaniu. Uważamy pieśń tę za szczątek »gry« wielkopiątkowej, czyli misterjum, odprawianego w wielki piątek przy grobie. Matka Boska od początku do końca przemawia w pierwszej osobie, czego nigdy nie bywa w pieśniach maryjnych, a co jest zupełnie naturalne w dramacie. Otóż wiersze tego utworu są całkiem niezwykłe i tak rozmaite, że nie można ich nazwać nawet rytmoidycznemi w tym sensie, w jakim to rozumieliśmy dotychczas;

zresztą nie w całym utworze jednakowo ta rozmaitość rytmu się objawia. Utwór, nazywany »Żalami« albo »Płaczem Matki Boskiej«, lub po łacinie »Planctus«, rozpoczyna się ośmiu równemi wierszami 8-zgłoskowemi; tu zbolała Matka wzywa obecnych, aby posłuchali jej skargi o »krwawą głowę«, t. j. o morderstwo popełnione na jedynym jej synu, co właśnie się stało w wielki piątek; prosi, ażeby ją pożałował i stary, i młody. Wiersze równe harmonizują z chwilowem zrezygnowanem usposobieniem mówiącej: ona już dawno przeszła tę boleść, już się pogodziła z losem, choć serce zapomnieć bólu nie może. Ale zaczyna się opowiadanie i zaraz nastrój mówiącej się zmienia. Wyobraźnia żywo odtwarza chwilę przeżytych cierpień, widok strasznej a niezasłużonej męki:

Zamęt ciężki dostał się mie ubogiej żenie,
Widząc rozkrwawione me miłe narodzenie.
Ciężka moja chwila, krwawa godzina,
Widząc niewiernego Żydowina,
Iż on bije, męczy mego miłego syna!

Tu wiersz się wydłuża, jak to bywa w wylewających się z gorącego serca skargach i żalach, to znowu się skraca w momentach przystępu gwałtowniejszej boleści i to falowanie rytmu, odpowiadające falowaniom uczuć, to cichszych i spokojniejszych, to znów bardziej gwałtownych, wybuchowych i gorzkich ciągnie się jeszcze przez dwie zwrotki sześciowierszowe. Nagle, wśród tych rozpamiętywań i skarg i żalów, nasuwa się wspomnienie chwili najradośniejszego uniesienia, najwyższego szczęścia, wspomnienie chwili Zwiastowania, i to mówiącej uprzytamnia tem silniej ogrom nieszczęścia, które na nią spadło. Tu wiersz staje się w najwyższym stopniu nierównomiernym: to się zrywa nagle, co zaznaczono rymami, to wydłuża się znacznie, by znów się zerwać po paru zgłoskach i zamrzeć w urywanych szlochaniach:

O aniele
Gabryele!
Gdzie jest ono twe wiesiele?
Cożeś mi go obiecował tako barzo wiele,
A rzekący: Panno, pełna jeś miłości.
A ja pełna smutku i żałości!
Sprochniało
We mnie ciało
I moje wszytki kości...

Ale po tym silnym wybuchu uczuciowym nagle następuje reakcja, i Marja kończy znowu równiejszemi, długiemi wierszami swoje wynurzenia, udzielając przestróg matkom, by prosiły Boga o oszczędzenie im podobnej boleści, jakiej doświadczyła ona sama; dla niej już nic nie pozostało na świecie.

Pierwszy to utwór w literaturze naszej i przez długie wieki jedyny, w którym rytm wiersza stosuje się do napięcia uczuciowego. Skąd nieznany poeta średniowieczny doszedł do takiej techniki? Czy zawdzięcza ją własnej genjalnej intuicji, czy też ją od innych zapożyczył? W łacińskiej hymnologji średniowiecznej niepodobna znaleźć nic podobnego. Pozostaje przypuścić, że twórca »Żalów« słyszał nieraz ludowe zawodzenia na pogrzebach i że je w utworze swym naśladował. Takie żale i dziś słyszeć można w zapadłych kątach Rosji, gdzie jeszcze zachowały się starodawne obyczaje i obrzędy pogrzebowe z udziałem płaczek, zawodzących w wierszach nieregularnych, nie trzymających jednostajnego rytmu. K a w c z y ń s k i w swych »Porównawczych badaniach nad rytmem i rytmami« przytoczył za B a r s o w e m urywek z zawodzeń płaczek pogrzebowych [1]):

Ukatiłosa krasnoje sołnyszko,
Za gory ono, da za wysokija,
Za lesuszka ono, da za dremuczii,
Za obłaczka ono, da za chodiaczii,
Za czasty zwiezdy, da podwostocznyja.
Pokidat mienia, pobiednuju gołowuszku,
So staduszkom ono, da so dietinoju.
Ostawlat mienia, goriuszu goregorkuju,
Na wieki to mienia, da wiekowiecznyi,
Nie-kak rostit' to sirotnych mnie-ka dietuszek;
Budut po miru ony da wied' skitatisa i t. d.

Wiersz tu nie jest równy, ale bądź co bądź utrzymany w granicach rytmoidyczności. Może w dawniejszych czasach u nas był mniej jednostajny, a może niejednostajność jego podniósł do wyższej potęgi autor »Płaczu«, kierując się własną, tak przedziwną intuicją.

Możliwość naśladownictwa formy ludowej wskazuje jeszcze rys jeden. W »Płaczu« nawet treść niektórych ustępów ma charakter ludowy, jakby była ona odgłosem zawodzeń

[1]) »Pamiętnik« Wydziału filol. i filozof.-histor. Akademji Umiejętności w Krakowie VI i osobne odbicie: Kraków 1886, str. 14.

prostej wieśniaczki polskiej, która, patrząc na zwłoki dziecięcia swego w trumience, płacze, że mu tak ciasno, twardo, niewygodnie. Tak samo Marja na wspomnienie ukrzyżowania mówi:

Synku, bych cię nisko miała,
Niecoć bych ci wspomagała:
Twoja główka krzywo wisa, tęć bych ja podparła;
Krew po tobie płynie, tęć bych ja utarła;
Picia wołasz, piciać bych ci dała.

Nawet gdyby pobudkę do napisania tego utworu dał jakiś »Planctus« łaciński, to i tak sposób jego wykonania dowodziłby wielkiej naszego pieśniarza zdolności i niezwykłego na swój czas smaku. Wpływ też poezji ludowej zarówno na »Płacz« jako i na kolędę, zwróconą do »bielskich panów«, wydaje się bardzo prawdopodobnym.

Tak więc w poezji naszej wieku XV mamy dwa objawy różne: z jednej strony wytwory zamierającego powoli kunsztu średniowiecznego, z drugiej pierwiastki świeże, które dopiero zczasem znalazły grunt podatny do rozkwitu.

W przeważnej liczbie utworów z pierwszej połowy w. XVI panują formy rytmiczne takie same, jak w wieku poprzednim. Najbardziej jest rozpowszechniony wiersz 8-zgłoskowy, parzysto rymowany, zarówno w utworach świeckich, jak i w pieśniach religijnych. **Biernat z Lublina** takim wierszem tłumaczy »Żywot Ezopa« i bajki Ezopowe; w nim też składa swój »Dialog Palinura z Karonem«. W zbiorze pieśni katolickich Bobowskiego (Rozpr.[1]) XIX) roi się od pieśni układanych wtedy w równych ośmiozgłoskowcach. Pod względem wykonania bardzo często się zdarza między wierszami 8-zgłoskowemi wiersz krótszy lub dłuższy o jedną zgłoskę, co niezawsze bynajmniej na karb kopistów zapisać trzeba. Nie wszyscy, co do pisania wierszy się brali, z trudności rytmicznych wybrnąć umieli, niezawsze też o to się usilnie starali. Znajdujemy niekiedy utwory pod względem rytmicznym bardzo zaniedbane. Nierzadko czytanie pierwszej zwrotki wprawia nas w zakłopotanie, gdyż nie możemy uchwycić właściwego rytmu i dopiero w dalszych zwrotkach rytm się wyrównywa w 8-zgłoskowych jednakowych wierszach. Jako przy-

[1]) To zn. »Rozprawy« Wydziału filologicznego Akademji Um. w Krakowie.

kład można wymienić tu »Zdrowaś gwiazdo morska« (Rozpr. XIX, 126), gdzie pierwsze trzy zwrotki mają rytm zmącony, a wyrównywa się on w trzech ostatnich.

Rzadsze są pieśni w jednostajnych 7-zgłoskowych wierszach ułożone, jak »Z bożego narodzenia Anieli się weselą« (Rozpr. XIX, 148), gdzie rytm jest dobrze wytrzymany w 18 siedmiowierszowych zwrotkach, albo »Boga nam i człowieka Porodziła Maryja« (tamże, 200). Jeszcze rzadziej spotykamy złożone z samych 6-zgłoskowych wierszy, np. »Archanioła posłał« (tamże, 236).

Często wiersze krótkie, najczęściej używane w średniowieczu, łączą się w zwrotki, złożone z wierszy 8-, 7- i 6-zgłoskowych w najrozmaitszych kombinacjach z rymami parzystemi, przyczem jednakże i tu rytm niezawsze wytrzymano i w różnych pieśniach trafiają się dość liczne błędy. Jako przykład, przytoczę następujące typy zwrotek:

8, 8, 7, 8 »Modlitwa ku piętnastu świętym pomocnikom« Rozpr. XIX, 130.

8, 7, 8, 7 »Stała się nam dziś nowina« 229.

8, 7, 8, 7, 8, 7, »Witaj Jezu przenasłodszy« 183, »Śpiewaj, języku człowieczy« 250, »Płaczy dzisia duszo wszelka« 310 »Krzyżu święty nade wszystko« 312, stosunkowo dość częsty typ, zarówno jak i poprzedni, zapisany dopiero w kancjonałach z połowy w. XVI.

8, 8, 7, 8, 8, 7 »Chwal człowiecze Zbawiciela« 233.

7, 8, 7, 8, »Przywitajmy Jezusa« 326 z połowy w. XVI, bardzo popsuty utwór, rytm zaledwie utrzymany w pierwszej zwrotce.

8, 6, 8, 8 »Kiedy król Herod panował« 133.

8, 8, 6, 6 »Nasz Kryste namiłościwszy« 236.

6, 6, 7, 7 »Trzy Maryje poszły« 155.

6, 6, 6, 6, 7, 6 »Zdrowa bądź Maryja« 177.

7, 6, 7, 6, 7, 7, 6, 7, 7, 6 »Nastał nam dzień wesoły« 138 z licznemi usterkami rytmicznemi.

Zwrotki niektórych utworów są tak niedbale układane, że trudno w nich jakiś plan stałego typu odgadnąć.

W pierwszej połowie w. XVI rozpowszechnia się jedyny[1]) rodzaj wiersza dłuższego, znanego już dawniej, t. j.

---

[1]) O ile »Bogurodzicę« i »Nas dla wstał z martwych« pozostawimy na stronie.

wiersz 13-zgłoskowy ze średniówką po 7-ej zgłosce. Używa go **Stanisław Kleryka** po raz pierwszy w utworach świeckich, mianowicie w dwu panegirykach na wesele królewny Izabelli, drukowanych w r. 1539, z których jeden utrzymuje się zupełnie w tonie średniowiecznym, a drugi jest czysto humanistycznym komplementem, osnutym na temacie mitologicznym. Pieśni nabożnych kilka znajdujemy w tym rytmie ułożonych w wierszach jednostajnych, jak »Nabożna rozmowa (Rozpr. XIX, 140), »Nabożne i rozkoszne tolenie« (tamże 144) drukowane w wydaniu Opecia przez Hallera i Wietora w r. 1522, **Jana bakałarza z Koszyczek** »Pokorne wspomnienie żywota pana Jezusowego« w wydaniu Opecia przez Wietora 1522 r., »Pieśń o bożym umęczeniu« 1532 i t. d. Wiersz ten w zwrotkach różnowierszowych ukazuje się bardzo rzadko, np. 7 + 6, 7 + 6, 6, 6 w pieśni z kancjonału Kórnickiego 1551 r. »Pódźmy do jasłek nowych« Rozpr. XIX, 284.

Rysem charakterystycznym dla pierwszej połowy w. XVI jest też zupełne niekiedy zaniedbywanie rytmu, zupełny brak starania o równość wierszy w utworach zwłaszcza popularnych, przeznaczonych do słuchania lub do śpiewu dla szerszych warstw społecznych. Wiersze te sprawiają zupełnie inne wrażenie, niż w pieśniach, o których wzmiankowaliśmy wyżej: tam wiersz bywa miejscami zaniedbany, utwory tamte przypominają drogę utorowaną, mniej więcej równą, ale miejscami popsutą wybojami, tutaj zaś mamy tok prozy, na małe kawałki pociętej. Trafia się to nietylko w przekładach takichże hymnów łacińskich, wykonywanych według zasad śpiewu, nie krępowanego żadnemi wymiarami taktu (cantus planus), np. »Te, Deum laudamus« przełożone w XVI w. »Ciebie, Boga chwalimy« (Rozpr. XIX, 294), ale także i w innych pieśniach, zapewne przełożonych z rytmicznego wzoru łacińskiego. Najbardziej typową jest »Hymna czasu adwentu« z Kancjonału Kórnickiego (Rozpr. XIX, 327), gdzie niema ani rytmu ustalonego, ani rymów. Oto pierwsza zwrotka:

Raczy przyć, odkupicielu rodzaju ludzkiego,
Racz ukazać dziewicze porodzenie;
Niechaj się wszytek świat dziwuje,
Boć takie rodzenie na Boga przysłusze.

Inna pieśń »Zbawienie człowieka wszelkiego« (tamże 323) składa się z wierszy liczących 9 do 12 zgłosek, dzielonych na rozmaite części. Wrażenie nierytmicznych wierszy odbieramy

przy czytaniu utworu **Hieronima Spiczyńskiego** (umarł r. 1547) »Wtóre napominanie pana Jezusowe« (r. 1522, Rozpr. XIX, 159), które tu w całości przytaczamy:

Owszejki, człowiecze, posłuchaj upominania mego,
Jeśli wiernie miłujesz stworzyciela twego.
Bowiem kto chowa słowa moje w wnętrzności serca swego,
Nie ukusi na wieki ognia piekielnego.
Owszejki, chceszli mało posłuchać twego zbawiciela,
Musisz się odrzec sam siebie i przyjaciela.
Musisz też od siebie oddalić żądze własnego ciała,
A naśladować żywota mojego działa.
Dlam ciebie z nieba zstąpił na ten świat, przyjacielu miły
I dręczyłem na świecie wszytki moje siły.
Oglądnij ręce moje, jakoć je Żydowie zranili,
Żywot mój od głowy aż do nóg skrwawili.
Kto pragnie, niechać się ucieka do żywota mojego:
Jam jest studnia ochłody człowieka wszelkiego,
Kto łacznie, nie potrzebuje szukać pokarmu inego:
Żywot mój jest wieczny chleb zboru anielskiego.
Iścieć niepotrzeba jest więcej w tym mizernym padole,
Jedno rozmyślaj, a miej żywot mój przy sobie.

Są tu więc wiersze dłuższe i krótsze: pierwsze mają stale po 16 zgłosek, ale dzielić ich nie można średniówką stałą, choć większość dzieli się na 9 + 7 (wiersz: 1, 3, 7, 9, 11, 13, 17; wiersz 5 i 15 dzielą się na 10 + 6). Wiersze krótsze, z wyjątkiem dwunastego, który ma 12 zgłosek (6 + 6), liczą po 13 zgłosek i najczęściej się dzielą na 7 + 6 (wiersz: 2, 4, 10, 14, 16, 18; na 6 + 7 wiersz szósty, na 8 + 5 wiersz ósmy). Nie przeprowadzono więc tu umiejscowienia średniówki.

Również wierszami różniącemi się w rytmie, a liczącemi od 9 do 12 zgłosek posłużył się tłumacz »Sądu Parysa Lochera w r. 1542. W ogólności wtedy tak mało dbano o rytm jednostajny, że mieszano z sobą wiersze nietylko różniące się z sobą w granicach 1 do 3 zgłosek, ale nawet pisano w wierszach, które za zdaniowe uznać można.

Zarazem jednakże wiek XVI przynosi nowe typy rytmiczne, w których przynajmniej dążenie do zupełnej rytmiczności poznajemy samem uchem, a nie przez uciekanie się do rachowania zgłosek. Najwcześniej ukazuje się wiersz 11-zgłoskowy. Wprowadza go wspomniany już Hieronim Spiczyński w pieśni »Napominanie Najświętszej Maryjej« (r. 1522, Rozpr. XIX, 159). Koniec pieśni jest taki:

Nie trzebać będzie ciężko robotować,
Ani też kosić, ani rolej orać.
O, trzykroć byłby serca skamiałego
Jenżeby nie był wdzięczen daru tego,
A nie rozmyślał-by ten żywot ninie
O moim miłym, namilejszym synie.

Ale na 20 wierszy 4 mają brak średniówki, a jeden wiersz liczy 12 zgłosek. Z tegoż roku 1522 pochodzi pieśń »Krzyżu wierny i wyborny«, która w druku składa się z 6-wierszowych zwrotek, rymy jednak wykazują zwrotki 4-wierszowe z wierszy 8 + 7 a, 8 + 7 a, 8 b, 8 b:

Krzyżu wierny i wyborny, samo drzewo szlachetne,
W żadnym lesie tobie nie jest kwiatem, owocem równe.
Słodkie twoje gożdzie były
Które Chrystusa nosiły.

Wiersze 8-zgłoskowe prawie stale dzielą się na 4 + 4.

Potem w Kancjonale Czartoryskich z połowy w. XV (Rozpr. XIX, 192) ukazują się wiersze 11-zgłoskowe w zwrotkach: 5 + 6 a, 5 + 6 a, 5 + 6 b, 6 b:

W stajni leży król, rycerze śpiewają,
W jasłkach położon, ludzie nic nie dbają,
Nie baczą w złościach stworzyciela swego
Ni miłości jego.

Tylko w pierwszej zwrotce dwa pierwsze wiersze mają rymy wewnętrzne: O duszo moja, oto miłość twoja, Z nieba zstąpiła, w pannie się złożyła, pan Jezus, ciebie szukając, żałując, Do nieba wzywając«. Ten sam typ zwrotki z trzech wierszy 11-zgłoskowych i jednego 6-zgłoskowego znajdujemy w pieśni tegoż Kancjonału: »Przyjął dziś pan Bóg ofiarę namilszą« (Rozpr. XIX, 193).

Pięciowierszowe zwrotki, niezupełnie wytrzymane w jednakowym rytmie, składają się na elegję ku czci Jeronima z Łaska, pisaną prawdopodobnie zaraz po jego zgonie, a więc ok. r. 1541. Dwie zwrotki pierwsze ułożono w rytmie 12-zgłoskowym z piątym wierszem 5-zgłoskowym: 6 + 6 a, 6 + 6 a, 6 + 6 a, 6 + 6 a, 5 a. Niektóre inne zwrotki, np. piąta składa się z wierszy 11-zgłoskowych 5 + 6 a, cztery razy powtórzonych i ostatniego 5-zgłoskowego, także ze wspólnym rymem, ale w innych 12- i 11-zgłoskowe wiersze się mieszają, co — nawiasem mówiąc — nie wykoleja czytającego; oba te rodzaje wiersza godzą się tu z sobą.

Zwrotkę saficką znajdujemy w Kancjonale Czartoryskich z r. 1551 w pieśni »Racz skłonić uszy« (Rozpr. XIX, 238).

Racz skłonić uszy k nam swe, miły Panie,
Wejrzy na nasze żądliwe wołanie,
Wysłuchaj prośby k tobie wołających
Smutnych sług twoich.

Ukazuje się też szczególny rodzaj wiersza 11-zgłoskowego, dzielonego 6 + 5 ale już w czasie późniejszym, bo w »Pieśniach duchownych a nabożnych nowo zebranych i wydanych przez **Jana Seklucjana** w roku 1547. W zbiorze tym przedrukowanym przez Wierzbowskiego w »Bibljotece zapomnianych poetów i prozaików polskich« zesz. VIII, Warszawa 1897, znajdują się pieśni rozmaitego pochodzenia: w części dawno już znane i śpiewane, w części nowo ułożone. Umieszczony tam przekład psalmu 127 (Wierzb. str. 19) tak się zaczyna:

Żywot ten będzie mieć || błogosławiony
Na tej świata dobrze || wszelkiej godziny,
Który zna wiecznego || pana swojego
I boi się jego || z serca prawego.

Tak samo mamy nowy typ wiersza 13-zgłoskowego z członami 6 + 7 w połączeniu z również niezwykłym wierszem 10-zgłoskowym: 3 + 7. Układają się one w zwrotki 3-wierszowe: 13, 13, 10 w pieśni »O zwiastowaniu syna bożego« w Kancjonale Kórnickim (Rozpr. XIX, 298), gdzie takich zwrotek znajdujemy aż 59. Oto trzy pierwsze:

W Nazaret dziewica || czysta, panna Maryja,
Pozdrowienie wzięła || od świętego anioła
Imieniem || świętego Gabryjela.
Ta panna wielebna, || matka boża, Maryja,
Świętej Anny corka, || cudniejsza, niż lilija,
I owszem, || tysiąckroć, niż lilija.
W swej komorce panna || tedy się jest modliła,
O piśmie prorockim || w swoim sercu myśliła,
Myślą swą || w bogomyślności była.

Tenże sam wiersz 10-zgłoskowy (3 + 7) zajmuje środkowe miejsce w pięciowierszowej zwrotce między dwiema parami wierszy 7-zgłoskowych w znanej powszechnie kolędzie »Anioł pasterzom mówił«, zapisanej w Kancjonale Kórnickim (Rozpr. XIX, 309 (»W Betleem niebardzo podłem mieście). Tylko jeden wiersz w zwrotce 5-ej (zwrotek jest 7) ma średniówkę w środku wyrazu: »Aaro-nowa rózga zielona«.

Niezwykle rozpowszechniony w ludowej poezji serbskiej i ludów zachodnio-słowiańskich, a także ukraińskiej, wiersz 10-zgłoskowy typu 4 + 6, który w ciągu XVI wieku znalazł dość częste u nas zastosowanie, ukazuje się najpierw w dwu utworach **Stanisława Kleryki,** wydrukowanych zaraz po r. 1530: »O powyższeniu Zygmunta Augusta, krolewica, na Księstwo Wielkie Litewskie 1529. Item o powyższeniu tegoż Zygmunta Augusta, krolewica, na Krolewstwo Polskie 1530«. Pierwszy składa się ze zwrotek czterowierszowych, w których po parze wierszy 10-zgłoskowych następuje para wierszy 12-zgłoskowych. W rytmice pierwszych spotykamy tu 5 razy błędy: jeden wiersz dzieli się na 5 + 5, trzy na 6 + 4 i w jednym brak zgłoski: 4 + 5. Ponieważ zachowało się 15 zwrotek, przeto wierszy typu 4 + 6 mamy tu 25. Drugą część zwrotki stanowią wiersze dzielące się na 6 + 6, ale i pomiędzy niemi jest 6 nieprawidłowych: cztery 8 + 4, dwa 7 + 5. Pisarzowi zwłaszcza w początku trudno było rytm utrzymać; piąta zwrotka jest w całości poprawna, ale rytm gładki ustala się dopiero w zwrotkach 7-ej do 13-ej; w 14-ej i 15-ej są znowu błędy, konca utworu nie mamy. Dla przykładu przytaczam zwrotkę siódmą:

Cóż ich kolwiek ‖ od początku przeszło,
Żadnemu s nich ‖ na cnotach nie zeszło:
Król Kazimirz, jego ‖ szczęśliwi synowie,
Wszytcy byli barzo ‖ cnotliwi panowie.

Drugi utwór tegoż autora zachował się w 14 zwrotkach (początkowe zaginęły), ułożonych w jednostajnym wierszu 4 + 6. Oto pierwsza z zachowanych zwrotek:

Ten już panem ‖ księstwa Litewskiego
I też królem ‖ królewstwa Polskiego,
Szczedrze mu Pan ‖ Bóg począł fortunę:
Dał mu w krótce ‖ księstwo i korunę.

Ale i tutaj na 56 wierszy jest 7 nieprawidłowych: sześć 5 + 5 i jeden 6 + 4.

Tenże typ wiersza ukazuje się i w niektórych pieśniach religijnych, np. »Czemu płaczesz Jezu«, gdzie po dwu wierszach 6-zgłoskowych następują w każdej zwrotce cztery 10-zgłoskowe typu 4 + 6 (Rozpr. XIX, 204, z kancjonału Czartoryskich), oraz w drugiej »Nasz zbawiciel« (z tegoż kancjonału, tamże 242), gdzie zwrotka czterowierszowa ma typ: 4 + 6, 4 + 6, 5, 4 + 6, a jest takich zwrotek aż 62.

Wreszcie w tymże kancjonale mamy wiersz 14-zgłoskowy typu 8 + 6, który jednak najczęściej dzieli się dwiema średniówkami na 4 + 4 + 6, co powtarza się też i w wierszach ludowych. Ponieważ stosunek części wiersza tego jest podobny do stosunku części zwrotki średniowiecznej, t. zw. trójdzielnej, przeto i wiersz ten trójdzielnym nazwać można: w nim dwie pierwsze części są podobne, trzecia zaś od tamtych różna. Utwór kancjonału, takiemi wierszami pisany, jest wydrukowany w Rozpr. XIX, 197:

Ej, dzieciątko z panny czystej jest się narodziło,
Którego nie — bo nie zmierza stworzenie się lęka.
Ej, weselcie się krześciani swemu odkupieniu,
Dajcie chwałę Jezusowi w jasłkach leżącemu.

W dalszych zwrotkach, a jest ich pięć czterowierszowych, są rymy.

Zaliczyliśmy kancjonały Czartoryskich i Kórnicki, choć oznaczone rokiem 1551, do okresu przedrejowego, ponieważ przypuszczać trzeba, że zawierają one pieśni, nie ad hoc komponowane, lecz znane dawniej. Widzimy więc, że pierwsza połowa wieku XVI w historji rytmiki polskiej zaznaczyła się dwojako: w szeregu utworów używano wiersza rytmoidycznego, niekiedy dochodzącego do typu wiersza nierównomiernego (zdaniowego), z drugiej — wprowadzono wtedy nowe typy rytmiczne. Niektóre z nich wcale się później nie powtarzają, inne zyskały ogromne rozpowszechnienie. Wiersze, z punktu widzenia zasad wersyfikacji średniowiecznej arytmiczne, czy to zdaniowe, czy sylabiczne o jednakowej liczbie zgłosek, ale bez stałej średniówki, czy wreszcie z niezupełnie ustaloną liczbą zgłosek, ale mniej więcej równe, mogły odbijać w sobie wpływ techniki pieśni ludowych, między któremi dotychczas takie typy wierszy nie stanowią rzadkości [1]). Typy nowe rytmiczne mogły powstać pod różnemi wpływami, w każdym poszczególnym wypadku trudnemi do odgadnięcia. W każdym razie uderza ich stosunkowa mnogość w porównaniu z ubóstwem wieku zwłaszcza XV. Wpływom humanizmu przypisać należy to, że nie trzymano się już tak wyłącznie typów, uświę-

[1]) Ślad wpływu ludowego znajdujemy także w tem, że niektóre pieśni mają łańcuchowe łączenie wierszy jak w poezji ludowej, np.: »Helżbietę nawiedziła, Nawiedziwszy, pozdrowiła, Pozdrowiwszy, obłapiła« Rozpr. XIX, 304.

conych dawną kościelną tradycją. Mogły tu działać wzory klasycznej poezji, dostosowane do potrzeb rytmiki polskiej; może jednak nie będzie zbyt wielką śmiałością twierdzić, że niektóre rytmy ludowe, już wtenczas po części skrystalizowane, wywołały naśladownictwo i w literaturze czy to religijnej, czy świeckiej. Według Korsza, jak to wiemy, wiersz 10-zgłoskowy nie mógł być zapożyczony ani od Włochów, ani od Niemców, bo jedni i drudzy go nie znali; Korsz nawet przypuszcza, że mógł on powstać właśnie gdzieś na północnym zachodzie, może w Polsce, zapewne nie dopiero w XVI wieku. W nim więc przedewszystkiem widzielibyśmy ślad wpływu rytmiki ludowej na literacką.

Dalej charakterystycznym jest wiersz 14-zgłoskowy typu 8 + 6; zwrotek metabolicznych typu 8, 6, 8, 6, czyli właściwie jednostajnych dwuwierszy różnorytmicznych 8 i 6, nie spotykamy w pieśniach, co wskazuje, że wiersz typu 8 + 6 nie powstał z łączenia dwu wierszy krótszych, a tego typu wierszy łacińskich średniowiecznych nie znamy z jedynym wyjątkiem [1]); prof. Bruchnalski Rozpr. XIII, 19, mówiąc o dwuwierszu 14-zgłoskowym u **Trzycieskiego,** zaznacza: »Skąd formę tę Trzycieski naśladował, jest mi niewiadomem«, a przecież przestudjował zbiory łacińskich pieśni średniowiecznych Monego, Wackernagla i in.

O pochodzeniu innych nowych typów rytmicznych, których zaczęto w owym czasie używać, nie da się powiedzieć nic pewnego; tylko zwrotkę saficką powszechnie wywodzą z wzoru klasycznego i dlatego dano jej klasyczną nazwę.

Przedstawić linję doskonalenia się rymu polskiego od średniowiecznego asonansu do najwytworniejszych rymów Słowackiego i niektórych poetów najnowszych — bardzo trudno, pod tym bowiem względem prócz pracy Bruchnalskiego, O rymie w poezji polskiej do Jana Kochanowskiego, Muzeum I, 462—74 i 511—29 prawie nie mamy innych prac przygotowawczych. Widoczną jednak jest ogólna dążność do tworzenia rymów t. zw. pełnych, t. j. do zupełnej jednobrzmienności końcówek wiersza żeńskiego od samogłoski przedostatniej sylaby, a męskich od samogłoski ostatniej sylaby, t. j. żeby rymujące się cząstki wyrazów, zaczynając od tych samogłosek były zupełnie równobrzmienne.

---

[1]) Obacz str. 48.

To dążenie objawia się w różnych czasach i u różnych pisarzy bynajmniej nie jednostajnie. Przedewszystkiem w w. XIV i XV, podobnie jak dziś w poezji ludowej [1]), mieszano rymy z asonansami; w tych ostatnich zadowalniano się tylko niejakiem podobieństwem brzmień, nieraz ograniczonem wyłącznie do ostatniej zgłoski; np. w »Bogurodzicy« mamy taki asonans: Usłysz *głosy*, napełń *myśli;* w innych pieśniach często spotykamy takie niby rymy, jak: *poczęła — porodziła, powiadał — wzwiastował, poselstwo — bóstwo, nawiedził — zrządził, pokornie — śmiernie, dziewice — oblicze, radości — boleści, uwiesielisz — zaszkodzisz, przykazaniu — zbawieniu, dokonał — posłał, poczęła — uwierzyła* i t. p. Rymują się też wyrazy jednozgłoskowe z wielozgłoskowemi, np. *radość — gość, pelikan — sam, mieć — wiedzieć, odmawiać — mać* i t. p. Rymy pełne najczęściej bywają t. zw. gramatyczne, t. j. rymują z sobą formy, należące do jednej kategorji gramatycznej, np. *powiadam — składam, rozkrwawić — wybawić, miłości — radości, była — porodziła, bożego — twego, będzie — siędzie, oprawi — zostawi* i t. p. Ten sam wyraz w rymie prawie nigdy się nie powtarza, ale rymują nieraz wyrazy pokrewne, np. *niewinna — winna, bóstwo — ubóstwo* i t. p. W wieku XV widać szczególne zamiłowanie do rymowania, to też wprowadzano je nawet do prozy: w niektórych zwłaszcza modlitwach trafiają się ustępy, gdzie zdania, nie układane w rytmie wierszowym, zamykają rymujące się wyrazy, i bywa tak, że takie rymy jednostajne po kilkakroć z rzędu się powtarzają. Natomiast w pierwszej połowie XVI wieku spotykamy zjawisko odwrotne: niektórym autorom pieśni ówczesnych tak mało o rym chodzi, że używają go prawie tylko przygodnie, kiedy im się pod pióro nawinie. Tak np. »Druga pieśń o dzieciątku panieńskim« w kancjonale Czartoryskich z r. 1551 nietylko zadowalnia się bardzo oddalonemi asonansami, ale je rozmieszcza w sposób zupełnie kapryśny lub bez nich zupełnie się obchodzi:

Ej dzieciątko z panny czystej jest się narodziło
Ktorego niebo nie z m i e r z a, stworzenie się l ę k a

[1]) O dźwiękowym składzie asonansów pisał Karłowicz: »Studja nad treścią i formą pieśni ludowych« II. Rymy, w »Prawdzie« warszawskiej z r. 1882, str. 172—4.

Ej weselcie się krześciany swemu odkupieniu,
Dajcie chwałę Jezusowi, w jasłkach leżącemu i t. d.

Inna pieśń na »Pana Jezusowe dzieciństwo« (tamże):

Już cię żegnamy, o rozkoszne dziecię,
Polecamy się twej naświętszej łasce
Ninaj, ninaj, ninaj,
A na nas racz być łaskaw i t. d.

W innej znowu (tamże) rymują się w każdej zwrotce tylko wiersze refrenowe: »Ninu, ninu, ninu, Nie płacz panieński synu«, gdy wszystkie inne zupełnie pozbawione są rymów.

Uzdolnienie **Mikołaja Reja** (1505—1569) do posiłkowania się formą wierszową podnosi Chlebowski (»Pisma« II, 91 i n.), który zaznacza, że w opisach i opowiadaniach Reja odbija się uczucie uciechy, jaką mu sprawia życie realne i jego wszelkie objawy, uczucie, będące podstawą jego humoru, a zarazem głównym czynnikiem, kształtującym formę jego utworów wierszowanych, wprowadzającym do wiersza rytm energiczny, jakim drga jego dusza pod wpływem odbieranych wrażeń. Nie mogąc pogodzić wymagań tego rytmu z biegiem myśli, układem wyrazów i dobraniem rymów, wstawia on często niepotrzebne wyrazy, nie zważa na rymy, byle pędzić naprzód, jak niewprawny muzyk, który, grając do tańca, opuszcza i fałszuje tony melodji, byle nie zmylić taktu. Taką żywością rytmu według słów Chlebowskiego »odznacza się przedewszystkiem »Krótka rozprawa«, »napisana wierszem ośmiozgłoskowym (cztery trocheje), pozwalającym poecie pędzić z szybkością górskiego strumienia«. Dalej zaznacza Chlebowski rozmaitość rytmicznych kombinacyj w »Żywocie Józefa« (r. 1545), podkreśla powitanie Jakóba przez króla Egiptu: »Daj rękę, miły stary; barzo cię widzę rad: Daj Boże i mnie chociaj doczekać takich lat«, i dodaje, że powitaniu temu »towarzyszy posuwisty ruch rytmiczny poloneza odbijający wybornie dworną uprzejmość staroszlachecką, z jaką Faraon wita sędziwego gościa«. Dalej wspomniawszy, że »rytmem krakowiaka drga« czternastozgłoskowy wiersz w »Zamknieniu rzeczy statecznych«, kończącem drugie wydanie »Zwierzyńca«, Chlebowski pod względem rytmicznym bardzo chwali modlitwę Józefa w więzieniu, upatrując w niej podział na trzy grupy zgłoskowe, choć istotnie są tu stale zaznaczone

tylko dwa człony wierszowe, składające się z 7 + 6 zgłosek według typu, znanego już u nas od początku w. XV.

Uzasadniając mniemanie, że Rej do treści przystosowywał częstokroć rytm wiersza, Chlebowski zaznacza, że w »Żywocie Józefa« kobiety przemawiają wierszem 8-zgłoskowym, jako »odpowiedniejszym do odbicia żywości ich nastroju uczuciowego i gadatliwości, mężczyźni zaś posiłkują się 13-zgłoskowym« i dodaje, że budowa rytmiczna tego wiersza pozwala się domyślać oddziaływania tkwiącej w uchu i duszy poety jakiejś melodji ówczesnej, którą może posługiwano się przy wystawianiu misterjów, gdzie role kobiet odróżniano od męskich zmianą rytmu i przyśpiewu.

Nie na wszystkie te poglądy pisać się można. Przedewszystkiem rozpowszechnionemu dość mniemaniu o przystosowywaniu przez poetów takiego lub innego rytmu do treści utworu, zwłaszcza w wieku XVI, a nawet późniejszych, przeczą fakty: nawet Kochanowski jednemi i temiż samemi rytmami posługiwał się i w Psałterzu i we Fraszkach. Wiersz 8-zgłoskowy, jak wiemy, był niezmiernie rozpowszechniony przed Rejem od początku XV w. i stosowano go i przed nim i po nim do treści najrozmaitszej. Błędnem jest twierdzenie, że ten wiersz u Reja składa się z czterech trochejów. Otwieramy na chybił trafił książkę i przepisujemy słowa Zefiry:

A o co ty narzekać masz,
Gdyć co każą, to udziałasz,
A to twoje wszytki długi,
Abyś był pilen posługi.

Z tych czterech wierszy dwa środkowe mogą być nazwane trocheicznemi, dwa inne bynajmniej. Natomiast trzeba się zgodzić z Chlebowskim, że Rej, w porównaniu ze swoimi poprzednikami, bardziej miał ucho muzykalne, że wiersze jego są poprawniejsze, w lepiej wytrzymanym rytmie jednostajnym układane, że dla zachowania rytmu wtrącał niepotrzebne słówka, naginał język, czyli robił wręcz przeciwnie, niż wierszopisowie średniowieczni, dla których jedna zgłoska więcej lub mniej w wierszu nie stanowiła różnicy, albo tem bardziej przerabiacze cudzych rzeczy, którzy bez względu na miarę wiersza przemieniali wyrażenia, np. »daj« na »racz dać«, albo »Maryja« na »najświętsza Panna«. I u Reja wprawdzie trafiają się wiersze nieprawidłowe, np. w »Żywocie Józefa« na str. 139 wydania Zawilińskiego w Bibl. pis. pols. Nr. 7:

Wiem, mój miłosierny panie,‖iż to nie ma godność,
To mnie u ciebie sprawiła,‖lecz twoja dobroć,

gdzie użycie »ale« zam. »lecz« jużby wiersz naprawiło. Na masę wierszy, jaką Rej napisał, błędów wersyfikacyjnych znajdziemy niewiele, o ile nie będziemy brali pod uwagę jego rymowania i nieustalonego akcentu przed średniówką; trzeba jednakże dodać, że często takie nieustalone miejsce akcentu znajdujemy u niego i w końcu wiersza.

Co się tyczy usterek wersyfikacyjnych w »Żywocie Józefa«, to pisze o nich wydawca R. Zawiliński w przedmowie: »Rytm nie zawsze gładki, zastosowany do miary wskazanej; wiersze 277, 503, 616, 1027, 1360, 1642, 1753, 1958, 2123 są nierówne bądź nadmierną zgłoską, bądź brakiem jednej zgłoski. Nadto w 8-zgłoskowe żeńskie wplatał autor często męskie dwuwiersze jak 170—1, 383—4, 470—1 i t. d. wogóle 35 razy. Więcej niż poprzednie męskie dwuwiersze razi nierówność, powstała z jednego wiersza męskiego, drugiego żeńskiego, należącego do tej samej pary rymów. Takie są np. w. 67, 90, 121, 131, 138 i t. d. wogóle wierszy 35«.

Naogół Rej chętnie posługiwał się dawnemi typami wiersza: 8-zgłoskowym (»Krótka Rozprawa« 1543 r., w części »Żywot Józefa« 1545, »Kupiec«, niektóre »Apoftegmata« i t. d., oraz 13-zgłoskowym, który był jego wierszem najulubieńszym: napisał nim znaczną część »Żywota Józefa«, »Zwierzyniec«, »Wizerunek«, :»Przemowę do poczciwego Polaka«, »Żegnanie z światem«. Rzadziej używał wierszy sześciozgłoskowych, których znaczniejsza liczba (76) składa się na zbiór dystychów »Prze dobre towarzysze«, »Łyżka mówi«; niektóre z nich są ułożone w wierszach 7-zgłoskowych. Z nowszych wierszy, wprowadzonych już przed nim do literatury Rej używa 10-zgłoskowego (4 + 6) w przekładzie psalmu 85, w przemowach kończących »Żywot Józefa«, w przemowie wstępnej do »Krótkiej Rozprawy«, »Postylli« i »Apokalipsy«, ale i tu niezawsze wytrzymuje rytm właściwy, przerachowuje się w zgłoskach, albo nie uważa na miejsce średniówki; tak np. w przedmowie do »Krótkiej Rozprawy« na 30 wierszy błędne są cztery, z których jeden, mianowicie pierwszy liczy 12 zgłosek (6 + 6), czwarty i dwunasty są 11-zgłoskowcami (5 + 6), a szósty liczy zgłosek 9 (4 + 5). W później pisanych wierszach tego typu rytm jest dobrze wytrzymany.

Rej spopularyzował także wiersz 11-zgłoskowy (5 + 6),

którego najobfitsze wzory dał w »Apoftegmatach«, wydanych w »Zwierciadle« r. 1568, oraz w innych krótszych utworach okolicznościowych. Tu bróżdżą tylko niekiedy jednozgłoskowe wyrazy przed średniówką, lub w końcu wierszy, np.:

Pan Bóg na niebie nad wszystki ofiary
Sprawiedliwość ma nawdzięczniejsze dary.

albo:

Piękna to cnota w cichym sercu szczyrość:
Ta snadnie skróci nauporniejszą złość.

Wiersza 14-zgłoskowego (8 + 6) Rej, jak to zaznaczył Chlebowski, użył w zamknięciu drugiej edycji »Zwierzyńca« z r. 1574, tym też wierszem napisał wstęp do »Figlików« w r. 1574. Nie zauważono jednak dotychczas, że najdawniej wiersz ten ukazuje się w »Żywocie Józefa« z r. 1545, tylko że tam typograficznie podzielono go na dwa wiersze, rozkład jednak rymów pokazuje co innego:

Snadźby już k temu przyść miało, by i z cnotą zginąć,
Niż z niecnotą za żywota i po śmierci słynąć.
Izaż nie wiem, co za sposób naszego żywota?
Gdzie w nim rozkosz znajdujemy, tam pełno kłopota.

Widzimy z tego, że wiersz najczęściej dzieli się na 4 + 4 + 6. W takich wierszach przemawia Józef (w. 1990—2129, 2197—2264, 2722—2724 i t. d.), Gulofer z Faraonem (w. 4506—4557), Jakób z synami (w. 4567—4770), Potyfar (w. 2744—50) i t. d. Niekiedy rzecz się zaczyna w wierszach 14-zgłoskowych (w. 2303—2366), a w dalszym ciągu nagle następują same 13-zgłoskowce (w. 2367—2422) w przemowie Józefa, albo też wiersze 13- i 14-zgłoskowe mieszają się z sobą. Niekiedy trafiają się wiersze 14-zgłoskowe typu 7 + 7 także na równi z 13-zgłoskowemi, np. w. 2511—14 dwa wiersze 7 + 7, a następnie 13-zgłoskowe. Takie użycie dwu typów wierszy wskazuje, że Rej nie odczuwał zupełnie wyraźnie różnicy między niemi, a bezpośrednią przyczyną ich mieszania z sobą mogła być ta okoliczność, że w »Żywocie Józefa« tak często jest w użyciu wiersz 8-zgłoskowy. Wiersze 13-zgłoskowe w druku tworzą dwuwiersze, jakby były parami wierszy 7-zgłoskowych bez rymu i 6-zgłoskowych z rymami; otóż gdy ucho poety przywykało w partjach żeńskich do rytmu 8-zgłoskowego, łatwo można było mimowoli zamiast nierymowanych 7-zgłoskowców wprowadzić 8-zgłoskowe wiersze. Różnica w odczuwaniu 13-

i 14-zgłoskowca widocznie jest nieznaczna, skoro ci, co pisali o wierszu Reja, wcale jej nie spostrzegli. Natomiast w utworach wyłącznie 14-zgłoskowym wierszem pisanych nie można przypuszczać mimowolnego wykolejenia: musiał Rej tutaj rytm ten zapożyczać z poezji popularnej albo ludowej, tem bardziej, że w »Zwierzyńcu« wszystkie wiersze mają po dwie średniówki 4 + 4 + 6.

Z nowych typów rytmicznych Reja zaznaczamy przedewszystkiem w »Żywocie Józefa« wiersz 15-zgłoskowy typu 8 + 7, a właściwie 4 + 4 + 7, który znaleźliśmy wcześniej w pieśni »Krzyżu wierny i wyborny«; temi wierszami przemawia Magon, np.:

Ach nasz panie ‖ wszechmogący, ‖ toć są dziwne twe sprawy;
A szafujesz ‖ swe mądrości ‖ iście, jako pan prawy.
Rozmaicieś ‖ wszytki stany ‖ dziwną sprawą rozdzielił,
By się każdy ‖ w swem urzędzie, ‖ nacz wystawion, weselił [1]).

Dwuwierszami równorytmicznemi 5-zgłoskowemi pisał w »Zwierciadle« krótkie »Wierszyki na łyżki« i »Drugie dla mniejszych stanów«; tegoż samego wiersza używał i Kochanowski może we współcześnie pisanych, ale później wydanych »Fraszkach«. Wiersz ten nie był zupełną nowością u nas, ale dotychczas ukazywał się tylko jako składowa część zwrotki różnowierszowej.

Wreszcie Rej i w czterozgłoskowym rytmie układał małe wierszyki, np. na początku trzecich ksiąg »Zwierciadła« 10 wierszy z rymem jednostajnym na *-ary*, albo na samym końcu tegoż »Zwierciadła«: »Rozmyśl sobie, Czas cię skrobie, Coby tobie, Ku ozdobie Twej osobie« i t. d.

Naogół więc Rej posługiwał się ośmiu rodzajami wiersza (zgłosek: 15, 14, 13, 12, 11, 10, 6, 5, 4), z których wiersz 15-zgłoskowy on pierwszy wprowadził do literatury, a wiersze 5- i 4-zgłoskowe pierwszy zużytkował w drobnych utworach z rytmem jednostajnym.

Jeszcze o jednej próbce wierszy Rejowych wspomnieć trzeba: w »Żywocie człowieka poczciwego« ks. II, rozdz. 3 (pierwszego wyd. list. 44) znajduje się dwuwiersz, o którym

[1]) Tutaj też i akcenty rozłożone są jednakowo w każdym wierszu. To jednak zachodzi tylko miejscami; dalej już bywa inaczej, np. w czterozgłoskowych członach jeden akcent: *raczyłeś też, albowiem ty.*

prof. T. Sinko pisze[1]): »Zachciało się panu Rejowi sprobować nawet polskiego heksametru i w tej chęci spłodził dwa następne 17-zgłoskowe«:

Iż sprawie- | dliwość a | łaska — to | są zamki | książęce | twarde,
a pomsta | zawżdy przy- | padła na | ony złe | tyranny | harde.

Umyślnie wprowadziliśmy tu podział na stopy, ażeby wykazać, z jakiem pogwałceniem akcentów wiąże się sprowadzenie każdego z tych wierszy do typu heksametru; w przeciwnym razie, gdy takiego gwałcenia akcentów uniknąć będziemy chcieli, otrzymamy w każdym wierszu stóp 7 zamiast sześciu. O tak drobnym zespole wierszy, jakim jest dwuwiersz, trudno powiedzieć na pewno, jaki rytm miał autor na myśli; jeśli jednak weźmiemy pod uwagę względy, któremi zwykle Rej się kierował, to przedewszystkiem musimy zastosować tu zasady wierszy średniowiecznych. Otóż możliwem jest tu przypuszczenie, że jak w »Żywocie Józefa« Rej wiersze dłuższe (13- lub 14-zgłoskowe) dzielił na dwuwiersze, tak znowu tutaj dwuwiersze mógł połączyć razem, czyli zrobić dwuwiersz zamiast właściwego 4-wiersza; 17-zgłoskowiec bowiem da się tu rozłożyć na 8 i 9 zgłosek; wiersz 8-zgłoskowy nie ma średniówki, wiersz zaś 9-zgłoskowy może jej nie mieć, choć tutaj oba wiersze 9-zgłoskowe dadzą się rozłożyć na 4 + 5. Według naszej więc interpretacji otrzymalibyśmy czterowiersz następujący:

Iż sprawiedliwość a łaska —
to są zamki ‖ książęce twarde,
a pomsta zawżdy przypadła
na ony złe ‖ tyranny harde.

Stanowczo nie można orzec, jaką rytmiczność w nich poczuwał autor: druga średniówka może w nich być przypadkowa; w każdym jednak razie trudno się zgodzić na to, by to miały być heksametry.

Marcin Bielski (1495—1575) ma wiele cech wspólnych z Rejem, gdyż przedewszystkiem posługiwał się takiemi samemi typami wierszowemi, nie wprowadzając przytem jednak żadnych rytmów nowych, choć z drugiej strony nie miał

[1]) Tadeusz Sinko »Źródła przykładów Reja w Żywocie człowieka poczciwego«. W Krakowie 1905, osobne odbicie z XLIII tomu Rozpraw Wydziału filologicznego Akademji Umiejętności.

on takiej, jak Rej, skłonności do wiersza 8-zgłoskowego, którego tylko niekiedy używał. Tak więc w »Kronice wszytkiego świata«, r. 1551, proroctwa sybillińskie pisze częścią wierszami 8-zgłoskowemi, częścią 10-zgłoskowemi tego typu, który, jak widzimy, dość szybko się u nas w XVI wieku rozpowszechniał, t. j. 4 + 6: tenże rytm znajdujemy w przemowie wierszowanej do czytelnika »Kroniki«, oraz w »Satyrach«, gdzie nadto są utwory pisane wierszami 13-zgłoskowemi (7 + 6), ale tutaj niekiedy wiersze 10-zgłoskowe miewają średniówkę w połowie wiersza, a między 13-zgłoskowemi trafiają się 12-zgłoskowe (6 + 6), lub mają błędne średniówki, a te same błędy powtarzają się także w »Komedji Justyna i Konstancji« (r. 1557) p. wydanie Wierzbowskiego w Bibljotece zapomnianych poetów i prozaików polskich, zesz. VI, Warszawa 1896, str. 51, gdzie w krótkiej przemowie Justyna jest pół na pół wierszy z usterkami, a miały być wszystkie typu 4 + 6:

Ha, ha, tuciem trafił na dobre ćwiczenie (6 + 6)
Z takich weźmiem uczynków zbawienie.
Takie mi się myśli podobają
Co o skarby, ani świat nie dbają.
Kiedy dosyć czynił zakonowi,
Pił jadł, a za-płacił karczmarzowi
A gościem był zawżdy w swoim domu
Nic nigdy zle-go nie myślił komu,
A według pa-cierza się sprawował
Gospodarzo-wi się też zachował.

Takich miejsc z tylu nagromadzonemi błędami znajdzie się wprawdzie niewiele, ale bądź co bądź Bielski pod tym względem ustępuje Rejowi. Rej zaczął od wierszy 8-zgłoskowych, najzwyklejszych, ale je składał równo; Bielski wprawdzie wcześniej od Reja posługiwał się 8-zgłoskowcami, we wstępie wierszowanym do »Żywotów Filozofów« z r. 1535, ale też tutaj rytm traktował zupełnie na sposób średniowieczny, t. j. nie wahał się mieszać między 8-zgłoskowce wierszy 9- lub 10-zgłoskowych. Rej przewyższa też Bielskiego rozmaitością typów wierszowych, większem ich bogactwem liczebnem.

Obu poetów zbliża do siebie rys wspólny im obu, że w dramatach swych każą osobom w nich występującym przemawiać stale w pewnym rytmie. Więc w »Żywocie Józefa« kobiety przemawiają stale wierszami 8-zgłoskowemi i raz tylko przez niedopatrzenie autora Gulofer odzywa się w wierszach

8-zgłoskowych. Poeta od siebie przemawia w argumencie wierszami 8-zgłoskowemi, a w końcowych dwu przemowach 10-zgłoskowemi (4 + 6). W »Komedji Justyna i Konstancji« użyto następujących typów rytmicznych: w »Przełożeniu rzeczy« i w przemowie mistrza do swoich książek autor, mówiąc od siebie, używa 8-zgłoskowców, tymczasem książki przemawiają wierszami 10-zgłoskowemi (4 + 6). Te same rytmy z dodaniem 13-zgłoskowego stanowią cały zasób rodzajów wierszowych w rozmowach osób, występujących w »Komedji«, przyczem rozłożenie ich między osobami jest zupełnie tylko przypadkowe; w 13-zgłoskowych wierszach przemawiają: Ociec, Starość, Mądrość, Świat, Młodość, Wenus, Pokora; w 8-zgłoskowych: Pokusa, Anioł, Bachus, Los, Pomsta, Krotofila, Praca, Karność, Wstyd, Mierność, Sprawiedliwość, Wdowa, Stara pani, Panna służebna; w 10-zgłoskowych Justyn i Konstancja, Niemoc, Postawa, Cierpliwość, Czas, Pociecha, Posłuszność, Wierność, Nadzieja, Miłość i Radość.

Ciekawą jest przestroga Bielskiego, udzielona czytelnikowi, by zachowywał właściwą miarę wiersza:

Pomni na to, czytelniku miły,
By się według miary wiersze czciły.
Różne w sobie mają zachowanie,
Kto nie baczy, nie trafne czytanie;
Ale kto z ich miary nie wykroczy,
Dobrze się wiersz w czytaniu potoczy.
Przeto liczba przy nich ukazuje,
Wiele który sylab zawięzuje.
Pospolicie się to zachowuje,
Złym czytanim dobry wiersz zepsuje,
I sam możesz baczyć.

Istotnie Bielski przed oddzielnemi ustępami rzymską cyfrą oznacza miarę wiersza, nie wiedząc, że to mało, gdyż sposób ten nie wystarcza dla wierszy średniówkowych, a jest zbyteczny dla bezśredniówkowych. Wiersz liczący 8 lub mniej zgłosek każdy dobrze przeczyta bez względu na to, czy zna zgóry liczbę jego zgłosek, czy jej nie zna, byle tylko wiersze takie nie były pisane w nieprzerwanym ciągu, jak proza. Gdy są uwidocznione granice każdego wiersza, zbytecznem jest oznaczenie liczby jego zgłosek. Natomiast w wierszach z konieczną średniówką dla ich prawidłowego czytania trzeba wskazać, ile zgłosek wypada na człon każdy, więc Bielski powinien

być zaznaczyć, że jego wiersz 13-zgłoskowy dzieli się na 7 + 6, a 10-zgłoskowy na 4 + 6 zgłosek. Oczywiście, że kiedy układał te wiersze, nie rachował zgłosek, ale się kierował uchem, wrażeniem pewnego stałego rytmu, jednakże nie zdawał sobie z tego dokładnie sprawy, na czem właściwie rytm ten zależy. Spostrzegłby to dopiero wtedy, gdyby systematycznie używał np. dwu rodzajów wiersza 13-zgłoskowego: 7 + 6 i 8 + 5 nie mieszając ich z sobą, albo 10-zgłoskowego: 4 + 6 i 5 + 5, co znajdujemy u Kochanowskiego. Tymczasem wskutek niejasnego zdawania sobie sprawy przez Bielskiego, a zapewne także i wszystkich współczesnych i dawniejszych wierszopisów polskich, na czem w dłuższych wierszach rytm polega, łatwo było robić błędy rytmiczne, polegające na przesunięciu średniówki. Może nieraz przy głośnem czytaniu poeta sam zauważył chropowatość w jednym lub drugim wierszu swoim; wtedy policzył zgłoski, skonstatował, że jest ich liczba właściwa i uspokoił sumienie. Ale niekiedy też i zgłosek nie rachował, np. Ociec mówi ku Starości:

O witajże, witaj, ma miła starości (6 + 6 zam. 7 + 6)

a Starość znowu gdzie indziej tak rzecz zaczyna:

I zali mądrość nie woła, roztropność powiada (8 + 6).

Ucho więc niekiedy w różny sposób zawodziło.

Wiersza 14-zgłoskowego (8 + 6) użył Bielski w »Sprawie rycerskiej« wydanej w r. 1569, i na tem wyczerpuje się cały zasób rytmów jego: miał ich tylko 4 rodzaje. Chrzanowski w swej monografji: »Marcin Bielski«, Warszawa 1906, str. 194, wygłasza zdanie, że różnorodność wiersza, użytego w »Komedji Justyna i Konstancji« została wywołana zamiarem naśladowania Reja i że stanowi ona tu »jak się zdaje, świadomy środek artystyczny dla indywidualizowania postaci, ale zastosowany niezawsze konsekwentnie; Młodości np. przystawałby raczej wiersz ośmiozgłoskowy, niż trzynastozgłoskowy. Zresztą środek to czysto zewnętrzny: najistotniejszym, bo zgodnym z prawdą psychologiczną środkiem artystycznym do uwydatnienia temperamentu i chwilowych stanów uczuciowych mówiącej osoby jest nie ilość zgłosek w wierszu, ale rytm, jako wyraz fluktuacji uczuć; otóż w »Komedji« jest różnolitość wiersza, ale świadomego cieniowania rytmu niema ani śladu«. Co pod cieniowaniem rytmu autor studjum o Bielskim rozumie, tego bliżej nie wyjaśnia; jeżeli rytm nieregularnie zmienny,

to jedyny. wyjątkowy okaz jego znaleźliśmy wprawdzie w w. XV, ale później niema go ani śladu nawet u Kochanowskiego i jego następców. Jak Chlebowski zbyt wiele przypisywał artystycznej intuicji Reja, tak znowu Chrzanowski za wiele wymagał od Bielskiego.

Pod względem rymowania Bielski ma też cechy wspólne z Rejem, który jeszcze nie dbał o dokładność rymów: jeżeli porównamy wiersze Reja z utworami wieku XV, znajdziemy w nim wprawdzie daleko większy odsetek rymów pełnych, ale asonanse nie należą u niego do zjawisk rzadkich, np. w Argumencie do »Żywotu Józefa« mamy takie: *małych — na nich, braciej — cudzej, w Egipcie — obficie*, a nadto mieszanie żeńskich i męskich: *przyjął — wziął, mieć — pomścić, złość — poczciwość, władał — miał*. Podobnie też i w samym »Żywocie«, np.: *pani — cnotami, widział — stawiał, mać — kłaniać, mnożył — był, wiemy — syny, dzieci — pieczy, stać — rozstać, poruczam — żegnam, zakryć — patrzyć, widzę — idzie, człowiek — wiek, nędznicy — wszytcy* i t. d. Nierzadkie też rymy: *było — było, wspomoże — pomoże* i inne tym podobne. To samo powtarza się i w późniejszych jego dziełach, np. w pierwszych 10 »Apoftegmatach« znajdujemy takie rymy: *łamic — tanie, niemasz — ukaż* (2 razy), *grodu — Bogu, zawżdy — każdy, doda — potka, żywot — kłopot, sumnienie — odmieni, minęłe — słynęły, bujać — poznać, niemasz — postrasz, pismo — wyszło, prawdzie — najdzie, przykra — chytra, czasy — naszy, gębą — będą; był — bronił, być — użyć* (2 razy), *szczyrość — złość, być — wybić*.

Pewien choć niewielki postęp w rymowaniu widzimy u Marcina Bielskiego, ten bowiem do asonansów ucieka się może nie tak często, jak Rej, i dobiera wyrazów o brzmieniu bardziej zbliżonem, np. w »Śnie majowym«: *starsze — ptasze, pelikan — pan, uciekać — lękać, z skarby — za łby, cesarski — ptaki, musiał — kłusał, siostrzyczko — wszystko, czynić — wyniść, kinęła — mówiła, wołoskiej — polskiej, obrócą — popłoczą, życzyła — zniknęła*.

Obaj też, Rej i Bielski, używają rymów takich, które choć niezupełnie są zgodne, zwłaszcza przy wymawianiu »poprawnem«, to jednak zgodność ich występuje wyraźnie przy wymawianiu codziennem, zwykłem, mniej dbałem o literacką »poprawność« gramatyczną, np. znajdujemy takie rymy u Reja: *wzgórę — chmurę, miewa* (czyt.: *miwa*) *— używa, pożytkiem —*

wszytkim (czyt.: *wszytkiem*), *żwirzę* (czyt.: *żwirze*) — *gmierze* (czyt.: *gmyrze*) i t. d.; u Bielskiego: *ziemi* — *niezgodnymi* (czyt.: *niezgodnemi*), *mówić* — *stanowić*. Na takich właściwościach rymowania Nitsch oparł swoje wnioski o sposobie wymawiania niektórych głosek i grup głoskowych w różnych miejscach Polski i w różnych czasach i ogłosił je w »Pracach« Tow. Nauk. Warsz. Wydział I, Nr. I, p. t. »Z historji polskich rymów«, Warszawa 1912. Zebrano tu materjał od w. XVI, kiedy już dokładność rymowania ustaliła się dzięki Kochanowskiemu.

III. OD JANA KOCHANOWSKIEGO DO POCZĄTKU XVII WIEKU

Jan Kochanowski (1530—1584) jest jednym z tych niewielu poetów, w których podziwiamy przedewszystkiem artyzm. Niema monografji, ani ogólnej historji literatury, w którejby nie podnoszono bogactwa i rozmaitości zwrotek »Psałterza«, wdzięku »Pieśni«, szczerości »Trenów«, humoru »Fraszek« i t. d. Wszyscy sławią muzykalność jego języka, który tu po raz pierwszy stał się prawdziwie językiem poezji i który po trzystu kilkudziesięciu latach nie stracił dla nas swego uroku i świeżości.

Czy godzi się do dzieł jego przystępować z suchemi metodami drobiazgowej analizy, rachować zgłoski w jego wierszach, sprawdzać miejsca średniówek, oceniać wartość rymów? Czy to badanie techniki wersyfikacyjnej Kochanowskiego zdoła nam go ukazać w nowem oświetleniu? Czy wyniki tych poszukiwań będą harmonizowały z dotychczasową wysoką oceną sumaryczną artyzmu poety? Na pierwsze z tych pytań może być tylko jedna odpowiedź: prawdziwie wielkie dzieła sztuki nie boją się najbardziej drobiazgowej analizy, która też jedna tylko może dostarczyć odpowiedzi na inne przytoczone wyżej pytania.

Najulubieńszym wierszem Kochanowskiego był spopularyzowany przez Reja wiersz dłuższy w dwu typach: 13-zgłoskowy (7 + 6), oraz 11-zgłoskowy (5 + 6), którym posługiwał się jeszcze przed wydaniem »Apoftegmatów« Rejowych, gdy pisał »Szachy«. Nierzadko też używał Kochanowski i najpopularniejszego w Polsce wiersza 8-zgłoskowego bez stałej śre-

dniówki. Obok tego jednak nikt przed nim, a przez długi czas i po nim, nie zostawił nam w utworach swoich tylu najrozmaitszych typów rytmicznych i takiej rozmaitości w ich kombinowaniu przedewszystkiem w »Psałterzu«, we »Fraszkach« i wreszcie w »Pieśniach« [1]).

Typy te są następujące w utworach, pisanych jednostajnemi wierszami:

1) Wiersz 13-zgłoskowy ze średniówką po 7-ej zgłosce (7 + 6): Ps. 1 i inne, Fr. I, 9; II, 96 i in., Pś. II, 24 i in. Pieśń o dobrodziejstwach Boga i wiele innych.

Czego chcesz od nas, Panie, za twe hojne dary?
Czego za dobrodziejstwa, którym niemasz miary?...

2) Wiersz 13-zgłoskowy ze średniówką po 8-ej zgłosce (8 + 5): Pś. I, 8; Tr. 6.

Ucieszna moja śpiewaczko, Sappho Słowieńska,
Na którą nietylko moja cząstka ziemieńska,
Ale i lutnia dziedzicznym prawem spaść miała,
Tęś nadzieję już po sobie okazowała.

3) Wiersz 11-zgłoskowy 5 + 6: Ps. 2 i in., Fr. I, 3, 74 i in., Pś. II, 5 i in.

Wieczna sromota i nienagrodzona
Szkoda, Polaku: ziemia spustoszona
Podolska leży, a pohaniec sprośny,
Nad Niestrem siedząc, dzieli łup żałośny.

4) Wiersz 11-zgłoskowy 4 + 7: Ps. 150; Pś. I, 22:

Rozumie mój, próżno się masz frasować
Co zginęło, trudno tego wetować.
Póki czas był, póki szczęście służyło,
Czegoś żądał, o wszystko łacno było.

5) Wiersz 8-zgłoskowy bez stałej średniówki, w którym jednak często wyraźnie się zaznaczają dwa człony, po 4 zgłoski liczące. To samo powtarza się w niektórych pieśniach Kancjonału z połowy w. XVI (np. »Krzyżu wierny i wyborny«), także u Reja choć nie tak często; z poetów znacznie późniejszych Krasiński prawie stale pisze te wiersze w rytmie 4 + 4

---

[1]) Oznaczamy w skróceniu: Ps. = Psałterz, Fr. = Fraszki, Pś. = Pieśni, Tr. = Treny, liczba rzymska oznacza księgę, arabska numer porządkowy utworu według wydania jubileuszowego.

i rzadko trafia się u niego rytm inny, np. 3 + 5. Zdaje się, że paroksytoniczny charakter naszej mowy wytworzył w zakresie tego wiersza skłonność do rytmu tego rodzaju. Ale ten rytm może mieć charakter, zwany »trochaicznym«, a mimo to nie dzielić się na takty czterozgłoskowe w ten sposób, żeby ich granica wypadała z końcem wyrazu. Może więc w XVI wieku już działał wpływ pieśni ludowych z rytmem niekiedy ściśle już przystosowanym do taktów melodji. Kochanowski, jak to już zaznaczyliśmy, często używał wiersza 8-zgłoskowego, ułożył w nim Ps. 14, Fr. I, 2 i in. Początek psalmu 14 jest właśnie trzymany w rytmie 4 + 4:

Głupi mówi w sercu swoim:
Niemasz Boga, przecz się boim?
W tymże cnota zgasła błędzie,
A nierządu pełno wszędzie.

Tutaj z 28 wierszy nie dzieli się 8 na dwie połówki.

6) Wiersz 14-zgłoskowy 8 + 6. Ps. 80. 119 (176 wierszy). Fr. I. 16 [1]).

Szczęśliwi, którzy się pańskim zakonem sprawują,
Którzy Pana i wyroków jego naśladują.
Niemasz grzechu, kędy pańskie prawa uważono;
Wola twoja, Panie, aby pilnie ich strzeżono.

7) Wiersz 14-zgłoskowy 7 + 7. Ps. 11.

Panu ja ufam a wy mówicie: miedzy góry
Uciekaj co nadalej, jako ptak prędkopióry.
Twój nieprzyjaciel łuk wziął, strzałę ma na cięciwie,
Myśląc, jakoby z cienia dobre strzelał zdradliwie.

8) Wiersz 12-zgłoskowy 7 + 5, z nowych typów najczęstszy u Kochanowskiego: Ps. 3, 10, 77, 94, 103, 105, 109, 121, 124, 139, 147, 149. Fr. I, 41; II, 2, 52; III, 77. Pś. I, 16; II, 14. 20. Tr. 1.

Wszytki płacze, wszytki łzy Heraklitowe
I lamenty i skargi Simonidowe
Wszytki troski na świecie, wszytki wzdychania,
I żale, frasunki, i rąk łamania,
Wszytki a wszytki zaraz w dom się mój znoście.

---

[1]) »Jan Kochanowski pisał czasem wierszem czternasto-zgłoskowym, bardzo nieprzyjemnym« Alojzy Feliński: »O wierszowaniu«. Tu trzeba dodać, że u Kochanowskiego wiersz ten często staje się trójdzielnym: 4 + 4 + 6.

9) Wiersz 12-zgłoskowy 6 + 6. Ps, 20, 34, 51, 56, 102, 123.

Boże w miłosierdziu swoim nieprzebrany,
U twych nóg upadam ja, człowiek stroskany.
Smiłuj się nade mną, zetrzy moje złości,
Omyj mię, oczyść mię z moich wszeteczności.

10) Wiersz 10-zgłoskowy 4 + 6. Ps. 76, 100. Fr. II, 19, 63, 74. Ps. I, 2, 20.

Rymy głupie, rymy nieobaczne,
W których, jako we zwierciedle, znaczne
Me szaleństwo, idźcie w ogień wszytki,
A zatłumcie mój postępek brzydki.

11) Wiersz 10-zgłoskowy 5 + 5. Ps. 17, 23, 47, 72.

Płacz sprawiedliwy i skargę moję
Przypuść przed świętą obliczność swoję.
Usłysz, o sędzia nienaganiony,
Ust nieobłudnych głos niezmyślony.

12) Wiersz 9-zgłoskowy 5 + 4. Ps. 86, 101, 130.

Nakłoń, o Panie, uszu swoich,
A nie zarzucaj modlitw moich:
Jestem człowiekiem utrapionym,
Od wszego świata opuszczonym.

13) Wiersz 7-zgłoskowy bez stałej średniówki. Ps. 13, 97. Fr. II, 15. Ps. I, 24.

Zegar, słyszę, wybija.
Ustąp, melancholija
Dosyć na dniu ma statek,
Dobrej myśli ostatek.

14) Wiersz 6-zgłoskowy bez stałej średniówki. Ps. 64.

Boże litościwy,
W mój czas nieszczęśliwy
Racz modlitwy moje
Przyjąć w uszy swoje.

15) Wiersz 5-zgłoskowy bez stałej średniówki. Fr. II, 18; III, 54.

Szlachetne zdrowie,
Nikt się nie dowie,
Jako smakujesz,
Aż się zepsujesz.

Kochanowski więc miał albo niesłychanie muzykalne ucho i niebywałe przedtem poczucie rytmu, albo też zupełnie

jasne pojęcie o znaczeniu średniówki, skoro nigdy nie miesza z sobą dwu rodzajów wiersza, mających jednakową liczbę zgłosek, a takich dwurodzajowych wierszy ma on wiele, bo znaleźliśmy u niego dwurodzajowe 14-, 13-, 12-, 11- i 10-zgłoskowce. Jest to zdarzenie zupełnie nowe w historji naszej wersyfikacji. W tym względzie nie miał Kochanowski poprzednika, a z późniejszych poetów wybitnych następcę tylko jednego, w osobie Mickiewicza, który mu nietylko dorównał, ale go nawet przewyższył.

Wobec 15 rodzajów rytmu u Kochanowskiego, jakże ubogą wydaje się rytmika Reja lub Bielskiego, a nawet ogólny zespół dotychczasowej rytmiki wszystkich utworów wierszowanych! Prawda, u Kochanowskiego nie znajdujemy niektórych typów rytmicznych dawniej używanych, więc Rejowskich 4-zgłoskowców, albo raz tylko użytych przez nieznanego wierszopisa w pieśni: »W Nazaret dziewica«, wierszy o rytmie 6 + 7 i 3 + 7; wreszcie niema też u niego wiersza 15-zgłoskowego, który znaleźliśmy u Reja. Natomiast spotykamy u niego typy albo dotychczas niezmiernie rzadkie, np. 12-zgłoskowiec 6 + 6, użyty w starożytnej pieśni: »Ciebie dla człowiecze«, albo zupełnie nowe, a wysoce muzykalne. Przedewszystkiem liczne są typy ze średniówką, dzielącą wiersz na dwie połowy, jak dopiero co wspomniany 12-zgłoskowiec, a dalej liczące zgłosek: 14 i 10; nadto zupełnie u nas nowy typ 12-zgłoskowca 7 + 5, także 11-zgłoskowca 4 + 7 i bardzo rzadko spotykany w literaturze późniejszej, nawet u największych poetów, prawidłowy 9-zgłoskowiec ze stałą średniówką 5 + 4. Skąd się te rodzaje rytmów wzięły u niego? Kochanowski, jako czystej wody humanista, mógł też obcych humanistów i w rytmie naśladować, ale tego mogłoby dopiero dowieść systematyczne zbadanie rytmiki włoskiej i francuskiej XVI wieku. Bądź co bądź rytmikę Kochanowskiego trzeba uznać za wybitnie samodzielną, skoro nasz poeta nie poszedł za wzorami wierszy klasycznych i tylko raz jeden w wierszach czysto polskich pokusił się o naśladowanie wzoru metrycznego. Mianowicie »Chorus« trzeci w »Odprawie posłów greckich« tak się zaczyna:

O biało — | skrzydła | morska pła — | waczko,
Wychowa — | nico | Idy wy — | sokiej,
Łodzi bu — | kowa, | któraś | gładkiej
Twarzy pa — | sterza | Pryjam — | czyka

Mokremi | słonych | wód ścież — | kami
Do przezro — | czystych | Euro — | towych
Brodów no — | siła.

T. Sinko[1]) orzeka, że charakter tych wierszy »jest logaedyczny, a podstawę wierszy początkowych stanowi tak zwany adonjus, znany np. z Horacego, jako klauzula strofy safickiej. Dwa razy wzięty daje metrum początkowych wierszy Kochanowskiego (pierwszego i drugiego). W przeważnej części dalszych wierszy (np. w trzecim, czwartym i szóstym) po adonjusie następuje metrum trochaiczne, a wśród tych wierszy logaedycznych rozsiane są, jak w systemach chórowych greckich, wiersze trochaiczne z odbitką na początku (»Mo- | kremi słonych | wód ścież- | kami«). Adonjusami pojedynczo stojącemi są takie krótkie wiersze, jak: »Brodów no — | siła«. Według słów T. Sinki »Kochanowski nie kopjuje wiernie żadnego wzoru, ale stara się wywołać takie wrażenie, jakie sam odebrał, gdy czytał głośno drugą strofę trzeciego stasimon w »Hippolicie« Eurypidesa, tę strofę, której początek przetłumaczył w pierwszym wierszu tego chóru«.

Przed ogłoszeniem poglądów prof. Sinki wyraziłem zdanie[2]), że wiersze Kochanowskiego możnaby uznać za tetrapodje daktyliczne, w trzech miejscach przecięte takiemiż dypodjami. Uderzałoby tu tylko, że w takich tetrapodjach daktyl występowałby w stopie pierwszej i trzeciej, a nigdy w drugiej i że w dypodji układ stóp zawsze byłby taki sam, jak w adonjusie. Zdawało mi się też, że Kochanowski, choć gruntownie wykształcony na wzorach klasycznych, jednak podobnie do dzisiejszych naśladowców metryki, mieszał »amfibrachy« polskie z polskiemi »daktylami« i stąd wyniknęły takie »stopy« początkowe, jak »Mokremi« z akcentem na przedostatniej zgłosce zamiast na trzeciej od końca. Wszystkich wierszy w Chórze jest 41: między niemi najczęstsze są te, które prof. Sinko nazwał połączeniem adonjusa z trochejami: jest ich 27. Wierszy mających być podwojeniem adonjusa jest najmniej, bo tylko dwa początkowe; adonjusy trzy i wreszcie 9 wierszy mających być trochaicznemi z odbitką. Przeniesienie t. zw. odbitki ze śpiewu do wersyfikacji wydaje się wątpli-

---

[1]) Tadeusz Sinko »Przyczynki do »Odprawy« J. Kochanowskiego« w »Sprawozdaniach Akademji Umiejętności« 1919, październik.

[2]) »Język polski« IV, 3, r. 1919.

wem, za pomocą »odbitki« lub teorji katalektyczności wiersza można z wierszami robić różne eksperymenty, z któremi nowożytny czytelnik trudno się godzi. Weźmy np. wyrażenie: »co stało się, że jesteś smutny?« można wziąć za wiersz jambiczny katalektyczny:

Co sta — | ło się, | że je — | steś smu — | tny?

albo też za trochaiczny z »odbitką«:

Co | stało | się, że | jesteś | smutny?

Pomijam już to, że wogóle tajemnicę logaedycznych wierszy zakrywają jeszcze ciemności. W każdym jednak razie jest pewnem to, że Kochanowski, naśladując wiersze metryczne, budował je po swojemu i tworzył typy takie, jakich w starożytności nie było.

Pozostał on też wybitnie samodzielnym i w zakresie rytmiki »Psałterza«. Porównanie jego przekładu z »Psalmorum Davidis praphrasis« Buchanana z r. 1566 wykazuje, że Buchanan, który swoje parafrazy układał w wierszach metrycznych nierymowanych, tylko pod jednym względem mógł wpłynąć na Kochanowskiego, mianowicie pobudzając go do największego urozmaicenia przekładu przez zastosowanie licznych różnie skombinowanych rytmów. Uwagę tę zrobił już Sienicki (Sprawozdanie dyrekcji gimnazjum w Samborze r. 1893), który jednak poszukiwań swych nie wyzyskał w sposób należyty, a w szczegółowych rozważaniach popełnił liczne błędy zwłaszcza w obliczaniu typów rytmicznych »Psałterza«. W rzeczywistości, jeżeli pominiemy zwrotki t. zw. myślowe, t. j. złożone z różnej ilości wierszy rytmicznych, parzysto rymowanych, a natomiast uwzględnimy wszystkie zasady formalne, więc liczbę zgłosek, porządek układu wierszy różnego typu oraz sposoby rozłożenia rymów, to okaże się, że w »Psałterzu« Kochanowskiego jest 30 typów zwrotkowych [1]). Sienicki u Buchanana rachuję 29 rodzajów zwrotek, więc Kochanow-

[1]) Rodzaje zwrotek w Psałterzu Kochanowskiego: 1) 7+6aa w 30 psalmach; 2) 8aa — 22; 3) 5+6aa — 20; 4) 7+5aa — 12; 5) 7+6a, 5+5a — 10; 6) zwrotka saficka — 9; 7) 6+6aa — 7; 8) 8+5aa — 4; 9) 4+6aa — 3; 10) 8+6aa — 3: 11) 5+4aa — 3; dalej po 2 psalmy: 12) 8a, 7b; 13) 8+5aa; 14) 7aa; 15) 6aa, 5+6bb; 16) 7+6a, 8a; po jednym psalmie: 17) 5+6abba; 18) sestyna; 19) tercyna; 20) 7+7aa; 21) 5+6aa, 5x; 22) 7+6aab, 5+5b; 23) 5+6aab, 5+5b; 24) 7+6a, 5+6a, 7+6bb; 25) 5+6abab; 26) 6aa; 27) 4+6a, 8a; 28) 5+6a, 5+5a: 29) 7+6a, 7a, 7+6bb; 30) 4+7aa, 7bb.

ski wykazuję większą nieco ich rozmaitość. Z form znajdujących się u obu poetów jedną tylko można uznać za wspólną, choć u każdego z nich ma ona właściwy sobie charakter, w zależności od tego, czy ją uważać za twór metryczny, czy też rytmiczny: jest to zwrotka saficka (mniejsza). Ale i tutaj Kochanowski, jak i gdzie indziej nie krępował się wzorem, to też tylko jeden jedyny psalm u niego i u Buchanana występuje jednakowo w tych zwrotkach [1]), a nadto jeden też psalm 117-y u obu składa się z wierszy 8-zgłoskowych.

Wszędzie pozatem zachodzą różnice: Kochanowski używa zwrotki złożonej z wierszy równorytmicznych, gdzie Buchanan posługuje się zwrotką różnowierszową. Kochanowski tłumaczy wierszem długim, 13-zgłoskowym, psalm, którego parafrazę Buchanan ułożył w wierszach krótkich 8-zgłoskowych jambicznych (np. ps. 13), lub odwrotnie (np. ps. 27, 39, 64 i t. d.).

Niekiedy zachodzą różnice pozornie drobne, a jednak zasadnicze w rytmicznych typach Kochanowskiego i Buchanana; najcharakterystyczniejszą jest ta, którą widzimy w ps. 118-ym (u Kochanowskiego 119-ym): Kochanowski przetłumaczył go wierszami długiemi typu 8 + 6, więc 14-zgłoskowemi, które podobnie do dzisiejszych ludowych bardzo często średniówkami dzielą się na 4 + 4 + 6 (próbkę tych wierszy podaliśmy wyżej), Buchanan użył tu wiersza także długiego, który uderzająco przypomina wzory średniowieczne, gdyż najczęściej sprowadza się do typu 15-zgłoskowego wiersza rytmicznego, dzielonego średniówkami na 8 + 7, albo 4 + 4 + 7:

O beatos, qui sequuntur orbitam legis Dei,
O beatos, qui monenti sponte parent numini,
Labe puri non relinquunt lege iussum tramitem,
Quem severitate dura nos tenere praecipis.

Uderza tu to, że Kochanowski zamiast rytmu prawie nieznanego w Polsce wybrał rytm zbliżony budową wiersza i liczbą zgłosek, ale właśnie taki, który jest bardzo rozpowszechniony w ludowej literaturze polskiej i w ogólności słowiańskiej.

Tak więc Kochanowski trzymał się ogólnie przed nim już przyjętych zasad wersyfikacyjnych, ale na gruncie polskim ten dawny system znakomicie udoskonalił. Zdając sobie

[1]) U Kochanowskiego Ps. 8, 16, 28, 42, 65, 75, 85, 93, 133, u Buchanana Ps. 5, 51, 55, 65, 67, 72, 90, 101, 103, więc wspólność tylko w ps. 65.

sprawę z ważności średniówki, Kochanowski nie mylił się w rytmie tak, jak to czynili jego poprzednicy: wiersze jego mają tę liczbę zgłosek, jaką mieć powinny i do nadzwyczajnych rzadkości należą te, w których brak jakiejś zgłoski da się zauważyć, przyczem i w tych wypadkach można przypuścić albo jakąś licencję w wymawianiu, albo omyłkę w druku; np. w wierszu 66 psalmu 18, pisanego 13-zgłoskowcami, czytamy [1]):

A na skale naiwyższej postawię nogę.

t. j. wyraz »najwyższej« należy tu czytać, jako czterozgłoskowy; gdzie indziej znowu, mianowicie w wierszu pierwszym Fr. I, 75, mającym liczyć 13 zgłosek, może poeta użył formy »wielemożny«, zwyczajnej w XVI wieku, drukarz zaś to zmienił na »wielmożny«. Wiersz wtedy wyszedłby prawidłowy z pod pióra Kochanowskiego:

Jeden pan wielemożny niedawno powiedział.

Średniówka zawsze wypada z końcem wyrazu, nawet do wielkich rzadkości należą takie wypadki, gdzie średniówka od wyrazu oddzielała jakąś morfemę, która jeszcze wprawdzie nie straciła w zupełności charakteru samodzielnego, ale już jako enklityka przyczepia się do innego członu zdania, np. Ps. I, 13, wiersz 18:

W tak krótkim wieku || śmy się wyrodzili.

Tylko we fraszce »Raki«, gdy ją wstecz czytamy, znajdujemy błąd w umieszczeniu średniówki, Fr. I, 14:

Każą rzemień ciąg- | nąć nazbyt, nie w miarę.

Ale przy czytaniu wiersza tak, jak się inne wiersze czyta, błędu tego niema:

W miarę, nie nazbyt, || ciągnąć rzemień każą.

Inną cechą poprawności wierszy Kochanowskiego jest to, że się w nich męskie spadki końcowe nie mieszają z żeńskiemi, co trafia się jeszcze dość często i u Reja, i u Bielskiego. Kochanowski zaprzestał zupełnie używania rymów męskich, wygnał je z poezji polskiej na czas bardzo długi. Proparoksytoniczne zakończenie wiersza w Ps. 150: c h w a l c i e g o należy do najrzadszych wyjątków. Natomiast nie przestrzegał ściśle tej zasady w spadku akcentowym wiersza przed średniówką, gdyż stosunkowo bardzo często ten spadek bywa

[1]) Według wydania jubileuszowego.

proparoksytoniczny lub oksytoniczny. Te uchybienia np. znajdujemy w Ps. 1, w. 15: *które się;* także w w. 17: *przed sądem być;* Ps. 3 w. 1: *jakoż ich;* Ps. 4, w. 27: *łaski swej;* tamże w. 28: *panie mój;* Ps. 6, w. 16: *upadkiem się;* Ps. 11, w. 6: *próżno ma;* Ps. 21, w. 7: *łaską twą;* tamże w. 27: *siłę swą* i t. d. Ponieważ często łatwo było tego uniknąć przez proste przestawienie wyrazów, mamy więc prawo wnioskować, że Kochanowski nie miał poczucia tej niedokładności rytmicznej, i przeto nie unikał nawet tak wyraźnie, tak silnie akcentowanych spadków męskich, jak np. Ps. 1, w. 16: *gdzie jedno chce;* Ps. 3, w. 2: *przeciw mnie;* tamże w. 9: *będę spał;* Ps. 4, w. 9: *kogo pan;* Ps. 6, w. 10: *będzie mógł;* Ps. 10, w. 4: *bodaj sam;* tamże w. 23: *ale i;* Ps. 12, w. 3: *jedno kłam* i t. d.

Wielką rozmaitością i bogactwem odznacza się strofika Kochanowskiego. Co prawda często, zwłaszcza większe poematy, pisze on w równych dwuwierszach parzysto rymowanych i również często, zwłaszcza w »Psałterzu« i w »Pieśniach« równe wiersze przez to tylko tworzą zwrotkę, że w niej się zawiera całość myśli, gdyż poza tem żadna cecha formalna takiej zwrotki z rymami a a b b c c i t. d. nie wyodrębnia. Takie »treściowe« zwrotki najczęściej bywają czterowierszowe, rzadziej 6 wierszy liczą, np. Pś. II, 7. Oprócz tych trzech rodzajów łączenia wierszy równorytmicznych (dwuwiersz, czterowiersz, sześciowiersz) mamy niezwykłą, jak na jednego poetę, obfitość zwrotek mieszanych (różnowierszowych), które naogół podobne są do takichże zwrotek dawniej w poezji polskiej używanych [1]). Rymy w nich są zawsze parzyste z wyjątkiem zwrotki trzywierszowej, w której wiersz trzeci nie rymuje z żadnym innym. Zasób takich zwrotek jest następujący:

Zwrotki dwuwierszowe, czyli dwuwiersze nierówne:

1) 7 + 6, 5 + 5: Ps. 26, 33, 40, 69, 84, 88, 107, 114, 116.

Czekałem z cierpliwością, a Pan mię obaczył,
I prośby moje wysłuchać raczył.

2) 7 + 6, 8: Ps. 118, 138.

Chwalcie Pana prze dobroć jego niewymowną
I prze litość, wiekom rowną.

3) 7 + 6, 7: Tr. 7.

Nieszczęsne ochędóstwo, żałosne ubiory
Mojej namilszej cory!

[1]) W samym »Psałterzu« układ wierszy równych zachodzi w 19 formach, natomiast rodzajów zwrotek różnorytmicznych jest tam 11.

4) 5 + 6, 5 + 5: Ps, 92, w których dwuwiersze na podstawie zamkniętej treści tworzą zwrotkę ośmiowierszową:

Słuszna rzecz, Panie, tobie chwałę dawać,
I twoje święte imię wyznawać,
Dzieńli po niebie światło swe rozleje,
Nocli świat płaszczem czarnym odzieje;
Dzień mię usłyszy, litość wyznawając,
Noc prawdę twoję opowiadając
Nietylko słowy, ale i gęślami,
Ale i lutnią, i skrzypicami.

5) 4 + 6. 8: Ps. 81; zwrotki treściowe czterowierszowe:

Radujcie się Bogu nawyższemu,
Dobrodziejowi naszemu.
Bijcie w bębny, w instrumenty grajcie,
A psalmów nie zaniechajcie!

6) 8. 7: Ps. 9, 129; zwrotki treściowe czterowierszowe:

Mogą rzec pańscy wybrani:
Z młodości nas trapili,
Trapili srodzy pogani,
Przedsię nas nie pożyli.

Zwrotka trzywierszowa:

7) 5 + 6, 5 + 6, 5: Ps. 35.

Obrońca wieczny ludzi utrapionych,
Do ciebie w swoich krzywdach niezliczonych
Ja się uciekam.

Zwrotki czterowierszowe:

8) 7 + 6, 7 + 6, 7 + 6, 5 + 5: Ps. 38.

Czasu gniewu i czasu twej popędliwości
Nie racz mię, Panie, karać z moich wszeteczności;
Tkwią we mnie strzały twoje, a nieuchroniona
Ręka nade mną twoja zmocniona.

9) 7 + 6, 5 + 6, 7 + 6, 7 + 6: Ps. 57.

Smiłuj się, Panie, czasu mego niepokoja:
W tobie ufanie kładzie dusza moja.
Niechaj ulęgę w pewnej twych skrzydeł zasłonie,
Aż bystra zapalczywość i niechęć opłonie.

10) 7 + 6, 7, 7 + 6, 7 + 6: Ps. 110. Ps. II, 6.

Królewno lutnie złotej i rymów pociesznych,
Ochłodo myśli tesznych!
Ty sama powiedz, a kres naznacz, póki mamy
Płakać, gdy przyjaciela milego stradamy.

11) 7 + 6, 7, 7, 7 + 6: Pś. II, 7.

Słońce pali, a ziemia idzie w popiół prawie,
Świata nie znać w kurzawie,
Rzeki dnem uciekają,
A zagorzałe zioła dżdża z nieba wołają.

12) 5 + 6, 5 + 6, 5 + 6, 5 + 5: Ps. 50.

Bóg wieczny, który wszytkim rozkazuje
Ziemskim tyrannom, mówić się gotuje;
Pozowie ziemię od wschodniej granice
Aż do słonecznej późnej łożnice.

13) Zwrotka saficka: 5 + 6, 5 + 6, 5 + 6, 5, bardzo częsta: Ps. 8, 16, 28, 42, 65, 75, 85, 93, 133. Pś. I, 10; II, 1, 10, 16, 18, 22. Tr. 16.

Wszechmocny Panie, wiekuisty Boże!
Któż się twym sprawom wydziwować może?
Kto rozumowi, którym niezmierzony
Ten świat stworzony!

14) 4 + 7, 4 + 7, 7, 7: Ps. 150.

Chwalcie Pana ogromnemi trąbami,
Chwalcie Pana przyjemnemi lutniami;
Chwalcie z mocy, chwalcie go
Kołem tańca pięknego.

15) 5 + 6, 7, 7, 5 + 6: Tr. 18. Pś. I, 14; w tej ostatniej układ rymów: a b b a:

Patrzaj, jako śnieg po górach się bieli,
Wiatry z północy wstają,
Jeziora się ścinają,
Żórawie, czując zimę, precz lecieli.

16) 5 + 6, 7, 5 + 6, 5 + 6: Pś. II, 21.

Srogie łańcuchy na swym sercu czuję,
Lecz to szczęściem szacuję,
Żem jest tak pięknym sidłem ułowiony:
Wesoło żywę, w trosce położony.

Dalej jednak w tej pieśni następuje 6 wierszy w dystychach (5 + 6), 7 jednostajnie. Całość się składa z 10 wierszy.

17) 8, 8, 7 + 6, 7 + 6: Chór I w »Odprawie«.

By rozum był przy młodości,
Nigdy takiej obfitości
Pereł morze i ziemia złota nie urodzi,
Żeby tego nie mieli tym dostawać młodzi.

18) 7, 7, 7 + 6, 7 + 6. Pś. I, 19:

Chcemy sobie być radzi?
Rozkaż, panie, czeladzi:
Niechaj na stół dobrego wina przynaszają,
A przy tym w złote gęśli, albo w lutnią grają.

19) 7, 7, 5 + 6, 5 + 6: Pś. II, 9.

Nie porzucaj nadzieje,
Jakoć się kolwiek dzieje:
Bo nie już słońce ostatnie zachodzi,
A po złej chwili piękny dzień przychodzi.

20) 6, 6, 5 + 6, 5 + 6: Ps. 70, 87. Pś. I, 3, 5, 19.

Kto ma swego chleba,
Ilę człeku trzeba,
Może nic nie dbać o wielkie dochody,
O wsi, o miasta i wysokie grody.

Nadto osobny rodzaj zwrotki, złożonej z wierszy równorytmicznych, ale wyodrębnionej przez układ rymów: a a b b c c a a ukazuje się w Pś. I. 22, gdzie poeta użył wiersza 4 + 7.

Rozumie mój, próżno się masz frasować:
Co zginęło, trudno tego wetować.
Póki czas był, póki szczęście służyło,
Czegoś żądał, o wszystko łacno było.
Teraz widzisz, że nam niebo nie sprzyja:
W czym się kochasz, to cię daleko mija.
Cóż temu rzec? i szkoda głowy psować:
Lepiej się nam na lepsze czasy chować.

Druga zwrotka niema już wprawdzie takiego rozłożenia rymów, ale zato w dwu ostatnich wierszach powtarzają się znów rymy a a, i cały ten dwuwiersz jest parafrazą wstępnego wiersza pierwszej zwrotki:

Wszakoż widzę, że się próżno frasować:
Co zginęło, trudno tego wetować.

Rymy przeplatane, zaznaczone wyżej w Pś. I, 14, ukazują się w trzech »Fraszkach«, przedstawiających u Kochanowskiego rozwój formy sonetu. Jedna z nich składa się wprawdzie z 14 wierszy, ale rymy w niej są tak rozłożone: a b b a, c d d c, e f e f, g, g (Fr. I, 92); w drugiej (Fr. III, 24) obie pierwsze czterowierszowe zwrotki mają jednakowe rymy: a b b a, ale sześciowiersz ostatni dzieli się na dwie nierówne grupy wierszowe z rymami c d c d, e e. Istotnym sonetem jest Fr. II,

102, w której dwa pierwsze czterowiersze mają rymy jednakowe: a b b a, w ostatnim zaś sześciowierszu są również tylko dwa rymy: c d c d c d.

Psalm 15 i »Pieśń« »Kiedyby kogo Bóg był swemi słowy« (wyd. jubil. II, 464) napisał Kochanowski w tercynach (skrajne wiersze każdej następnej zwrotki rymują ze środkowym trzywierszowej zwrotki poprzedniej) w wierszach 5 + 6.

Psalm 7 składa się ze zwrotek 6-wierszowych, nazywanych sestynami epickiemi, które w dalszym ciągu krótko sestynami nazywać będziemy [1]), ze zwykłem rozłożeniem rymów: a b a b c c:

W tobie ja samym, Panie, człowiek smutny,
Nadzieję kładę: ty racz o mnie radzić.
Nieprzyjaciel mój, jako lew okrutny,
Szuka mej dusze, aby ją mógł zgładzić.
Z jego paszczęki jeśli mię, mój Boże,
Ty sam nie wyrwiesz, nikt mię nie wspomoże.

W Odprawie posłów greckich«, z wyjątkiem niewielkich partyj, wiersze (11-zgłoskowe) wcale z sobą nie rymują. Według T. S i n k i [2]) »bezrymowy rytmiczny (ale nie metryczny) 11-zgłoskowiec wprowadził do literatury włoskiej, a przez nią do europejskiej, włoski poeta Gian Giorgio Trissino... z Vicenzy, który napisał w r. 1515 »Sofonisbę«, pierwszą tragedję włoską według wzorów greckich«. »Ale Trissino nie zna białych 12- i 13-zgłoskowców, użytych przez Kochanowskiego. Zato uczeń Trissina, Sperone Speroni, używa w dialogach lub monologach prócz *verso sciolto* (11-zgłoskowca), także wierszy 10- i 14-zgłoskowych nierymowanych. Ponieważ jego tragedja mitologiczna p. t. »Canace« (1546) wywołała gwałtowny spór literacki, toczący się głównie w Padwie, gdzie przebywał Speroni, w latach 1550—1560, łatwo przyjąć, że Kochanowski mógł w czasie swego pobytu w Padwie ulec jego wpływowi, jak w kilka lat później (1560—1562) uległ mu wielki poeta włoski, Torquato Tasso, osobisty uczeń Speroni'ego«.

Wreszcie, żeby wyczerpać już zupełnie całą rozmaitość form wierszowych Kochanowskiego, należy wspomnieć jeszcze

---

[1]) Sestyna epicka w odróżnieniu od sestyny lirycznej, mającej zupełnie odmienny a szczególny układ; w naszem starszem piśmiennictwie mamy jej najdawniejszy okaz u Andrzeja Morsztyna.

[2]) »Sprawozdania Akad. Um.« w Krakowie r. 1919, październik.

o Fr. I, 36, »Na Barbarę«, gdzie wiersze są, lub mają być 8-zgłoskowe, ale w każdym nieparzystym wierszu poeta umyślnie rytm zepsuł, rozpoczynając z siódmą zgłoską wyraz, mający rymować z wierszem poprzednim, ale zastąpiony przez inny, więcej zgłosek liczący. Rym oczekiwany i pierwsza zgłoska pozwalają łatwo domyśleć się, jakim wyrazem właściwie każdy wiersz się miał kończyć.

Gdy policzymy wszystkie odmiany w układzie rytmów i rymów Kochanowskiego, znajdziemy ich 40. Z nich wiele zupełną stanowi u nas nowość; dosyć powiedzieć, że Kochanowski wprowadza do nas sonet, tercynę i sestynę, a u jego następców wiele z tych jego form się powtarza: wzorują się na nim, wzbogacają swe lutnie jego dorobkiem.

W zwrotkach różnowierszowych Kochanowski używa tylko dziewięciu rodzajów rytmu, więc znacznie mniej, niż w utworach jednostajnemi wierszami pisanych; nie wprowadza też tutaj żadnego typu, któregoby tam nie zużytkował. Łączy wiersze rozmaite: z parzystą i nieparzystą liczbą zgłosek, np. 13- i 8-zgłoskowe, 8- i 7-zgłoskowe i t. d. Jednak często zachodzi pewna jednostajność w budowie łączonych wierszy, np. 13-zgłoskowce (7 + 6) łączą się z 7-zgłoskowemi wierszami, 11-zgłoskowce (5 + 6) z 5-zgłoskowcami, 10-zgłoskowce (4 + 6) z 8-zgłoskowcami, gdzie często zachodzi podział na 4 + 4, ale obok tego zwykłemi też są połączenia wierszy z członami niewymiernemi, np. 7 + 6 i 5 + 5 lub 5 + 6 i 7. Swoboda doboru wierszy wydaje się tu nieograniczoną żadnemi względami, któreby można sformułować.

Jeżeli teraz z punktu widzenia historycznego rozwoju techniki wersyfikacyjnej porównamy Jana z Czarnolasu z jego poprzednikami, będziemy mogli łatwo sobie uprzytomnić jego niezmierną wyższość nad nimi. Kochanowski imponuje liczbą zużytkowanych przez niego rodzajów rytmu i wyjątkowo bogatą rozmaitością ich kombinowania. Ale co więcej, jego rytmy, nawet najniezwyklejsze, są zawsze łatwe do uchwycenia, łatwo wpadają w ucho, są muzykalne (przypomnijmy sobie niemuzykalne rytmy: 6 + 7 i 3 + 7, przed nim użyte), a nadto zwrotki jego zawsze łączą w sobie piękno z prostotą, z wytwornem umiarkowaniem w ich urozmaiceniu. Wreszcie pod względem rymowania Kochanowski przewyższa poprzedników tem, że dobiera zawsze rymy pełne żeńskie (asonanse i rymy męskie odrzuca w zupełności), ale zarazem niczego więcej od

rymu nie żąda, zadowalnia się więc w zupełności rymami najłatwiejszemi, najpospolitszemi, gramatycznemi, choć — naturalnie — i innych (rzadszych, trudniejszych) nie unika, tylko za niemi nigdy się nie ugania.

Psalmy i pieśni Kochanowskiego są niewątpliwie śpiewne, ze względu zwłaszcza na bogactwo i rozmaitość rytmiki. Prócz tego jednakże powiedzieć trzeba, że u niego znajdujemy jeszcze inny pierwiastek śpiewności, czyli muzykalności, — językowy. Nie jest on wszędzie w jego poezji rozlany, ale miejscami sam wpada do ucha i do świadomości czytającego przenika; by go jednak odczuć, trzeba trochę się spoufalić z językiem XVI w.

Mają swój urok wiersze powszechnie dziś znanego psalmu 91: (Kto się w opiekę poda Panu swemu), ma go pieśń o dobrodziejstwach Boga, ma go też tren 18. Przy czytaniu utworów innych Kochanowskiego często nas uderzy to zwrotka jakaś dźwięczniejsza od innych, to wiersz oddzielny, grający nam w duszy. Pięknie brzmi czterowiersz pieśni: O śmierci Jana Tarnowskiego:

W tej sławie i mniemaniu przyszedł ku starości.
Którą on snadnie nosił krom wszelkiej przykrości.
Nakoniec pełen wieku i przystojnej chwały
Sam się prawie położył, jako kłos dostały.

Dwa ostatnie wiersze tej zwrotki dźwięczą nam w uszach lepiej, melodyjniej od dwu pierwszych.

W pieśni I, 2 (Serce roście, patrząc na te czasy) trzy pierwsze zwrotki też lepiej się czytają, niż wszystkie dalsze, ale tu przyczyna wyraźna: w nich akcenty są jednakowo rozłożone na sposób trochejów klasycznych; we wszystkich innych zwrotkach już nie są tak regularnie rozmieszczone.

Pieśń II, 5 (Wieczna sromota i nienagrodzona szkoda, Polaku) ma zwłaszcza początkowe wiersze mocno dźwięczące, jak surma bojowa. Śpiewną też jest zwłaszcza pieśń II, 7 (Słońce pali, a ziemia idzie w popiół prawie) albo smętną nutą brzmi zwrotka trzecia trenu 17:

Oczu nigdy nie osuszę,
I tak wiecznie płakać muszę;
Muszę płakać: o mój Boże,
Kto się przed Tobą skryć może?

Takich miejsc u Kochanowskiego znajdziemy wiele i on jest właśnie pierwszym naszym poetą, który w ten sposób do nas

przemawia; przed nim nikt tego nie umiał. Analiza jezykowo-stylistyczna wykazałaby dla każdego takiego miejsca zapewne inny zespół wartości ekspresywnych. Nie kusimy się tutaj o ich wynajdywanie, ograniczając się tylko do ponownego jeszcze zaznaczenia, że w poezji polskiej przed Janem Kochanowskim takich wartości estetycznych nie było, że już pominiemy wartości stylistyczne, tak niezmiernie cenne zarówno w utworach już tutaj wyżej wspomnianych, jako też w »Szachach«, zasługujących na nazwę pierwszej w Polsce »nowelli« pełnej humoru i smaku.

Poezje **Sępa Szarzyńskiego** (um. r. 1581), (wydanie Chrzanowskiego Bibl. pis. polsk. Nr. 66), przedstawiają dość znaczną rozmaitość typów rytmicznych. Szarzyński też najchętniej używał wiersza 13-zgłoskowego (7 + 6), jak również 11-zgłoskowego (5 + 6); inne rodzaje są u niego rzádsze. Wszystkie typy wierszowe Sępa są następujące:

1) Wiersz 11-zgłoskowy (5 + 6) w utworach Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 17, 18 i t. d.

2) Wiersz 13-zgłoskowy (7 + 6) w utworach Nr. 12, 13, 14, 15, 20, 21, 22 i t. d.

3) Wiersz 13-zgłoskowy (8 + 5) w utworze Nr. 76.

4) Wiersz 12-zgłoskowy (7 + 5) w utworze Nr. 59.

5) Wiersz 12-zgłoskowy (6 + 6) w utworach Nr. 19, 66, 70, 72, 73, 77.

6) Wiersz 10-zgłoskowy (5 + 5) w utworach Nr. 44, 50.

7) Wiersz 8-zgłoskowy w utworach Nr. 9, 11.

8) Wiersz 6-zgłoskowy w utworach Nr. 1, 26.

9) Wiersz 5-zgłoskowy w utworach Nr. 23, 23*, 25.

10) Wiersz 7-zgłoskowy tylko raz się trafia, przeplatany z 6-zgłoskowym w czterowierszu Nr. 24.

Ogółem więc Szarzyński używał dziesięciu typów wierszowych, co ze względu na szczupłą spuściznę poety i jego wiek niedługi przedstawia się wcale obficie.

Co się tyczy sposobów łączenia wierszy, to znajdujemy tu przedewszystkiem utwory z dwuwierszy parzysto rymowanych, albo z czterowierszowych zwrotek »treściowych«; dalej dwuwiersze nierówne: 7 + 6, 5 + 6 w Nr. 63. Epigramma Nr. 23 ma rymy przeplatane: a b a b c d c d, tworzy więc dwie formalne zwrotki czterowierszowe, które znowu treściowo zlewają się z sobą, gdyż okres myślowy pierwszej zwrotki obej-

muje jeszcze cały wiersz piąty. Zresztą wszędzie prócz sonetów, mamy rymy parzyste, a budowa zwrotek prócz wymienionych, jeszcze przedstawia typy następujące:

Zwrotki czterowierszowe: Zwrotka saficka: Nr. 16, 53, 65, oraz 7, 6, 7, 6: Nr. 24.

Zwrotka siedmiowierszowa z równych 8-zgłoskowców złożona, a wyodrębniająca się przez rozłożenie rymów a b a b c b c w utworze Nr. 11.

W sonetach (Nr. 2—7) pierwsze dwie zwrotki mają rymy wspólne: a b b a, a druga, sześciowierszowa część stale się układa według rozłożenia rymów: c d c d e e, nigdzie więc niema tu tylko dwu przekładanych rymów, jak to widzieliśmy w jednym sonecie Kochanowskiego.

Czystość rytmu naogół Szarzyński zachowywał: nieprawidłowa średniówka zdarzyła się raz tylko, mianowicie w wierszu pierwszym utworu 63:

Będę się zawsze dziwo — | wał twojej piękności.

Również raz tylko zachodzi spadek głosu męski w końcu wiersza, w utworze Nr. 73 (wiersz trzeci):

Przetrwałaś już wiele, | przetrwajże już i to.

Natomiast rozmaitość spadku głosu przed średniówką jest taka sama, jak i u Kochanowskiego; takich miejsc jest tutaj przeszło 70. Mimo to jednak u Szarzyńskiego można niekiedy w jednym utworze zauważyć przewagę wierszy, więcej niż na dwa człony stale się dzielących, np. Nr. 15 napisany 13-zgłoskowcami, z których 14 na ogólną liczbę 20 rozkładają się na trzy człony 4 + 3 + 6, np. początek:

Wiekuista | mądrości, | Boże niezmierzony,
Który wszystko | poruszasz | nie będąc wzruszony,
Wściągasz prawem aniołów wojska niezliczone
Tak że muszą | z twą wolą | chcenia mieć złączone.
Opaczystym | obłokom | poczyniłeś tory,
W których błądzić nie mogą, zgodne wiodąc spory.
Pokazuje | nam gwiazdy | Tytanowe koło.

W ten sam sposób dzielą się wiersze w Nr. 42, ale z wyjątkiem wiersza pierwszego. Tak więc już w XVI w. widać wyraźne dążenie do wzmocnienia jednostajności rytmu w wierszach równorytmicznych. Dążenie to zapewne nie było świadome i dlatego objawiało się niestale. Trudno rozstrzygnąć, czy pobudkę do tego dała muzyka, na równomierne dzieląca

się takty, czy też było to mimowolnem przystosowywaniem wiersza polskiego do dźwięczących w uszach ówczesnych poetów stóp klasycznego wiersza metrycznego.

Umie też Szarzyński stworzyć to, co nazywamy śpiewnością wierszy, przez nadanie im szczególnego nastroju, udzielającego się czytelnikowi. Nastrój ten bardzo silnie występuje w sonecie V:

I nie miłować ciężko, i miłować:
Nędzna pociecha, gdy żądzą zwiedzione
Myśli cukrują nazbyt rzeczy one,
Które i mienić, i muszą się psować.

Komu tak będzie dostatkiem smakować
Złoto, sceptr, sława, rozkosz i stworzone
Piękne oblicze, by tem nasycone
I mógł mieć serce, i trwóg się warować?

Miłość jest własny bieg życia naszego;
Ale z żywiołów utworzone ciało,
To chwaląc, co zna początku równego,
Zawodzi duszę, której wszystko mało,
Gdy ciebie, wiecznej i prawej piękności,
Samej nie widzi, celu swej miłości.

Zdaje się jednak, że przyczyna tego nastroju leży nie w muzykalnej stronie wierszy, ale w ich treści i naturze użytych tu środków stylistycznych.

W zwrotkach safickich **Sebastyan Klonowicz** (um. r. 1602) ułożył swego »Flisa«, a w zwykłych wierszach 13-zgłoskowych jednostajnych — »Worek Judaszów«. Pewną rozmaitość rytmów znajdujemy tylko w »Żalach nagrobnych na śmierć Jana Kochanowskiego«. Z rzadszych rytmów mamy tu przedewszystkiem wiersze 14-zgłoskowe (8 + 6) jednostajne, które się składają na dedykację do Pawła i Piotra Czernych, oraz na żal V, VI, IX; dalej te same wiersze przeplatają się regularnie z 7-zgłoskowemi w żalu VII, oraz z 8-zgłoskowemi w żalu VIII, rymując się też z niemi:

Żal VII: Płaczą cię też zawołane miasta szerokiego
Narodu słowieńskiego,
Których polus nieruchomy dzielnemu plemieniu
Mało nie na ciemieniu...

Żal VIII: Zacznijcie Słowiańskie Musae sycylijską dumę
Powiedzcie swych żalów sumę.
Ach, mój Gospodnie jedyny, czemże ziemnorodne
Drzewa i zioła tak godne...

Wreszcie żal X składa się ze zwrotek 4-wierszowych: 9, 9, 12, 12, ale wiersze te, ani pierwsze, ani nawet drugie, nie mają konsekwentnie przeprowadzonej zasady średniówek, co już widać z pierwszych zwrotek:

Nieużyte, nieunoszone
Nieprzeparte, nieuproszone
Wy, o wieków ludzkich nieprzezbyte prządki!
Przecz tak upornie rwie-cie śmiertelne wątki?
Na polach De-mogorgonowych,
I na nowi-nach Herebowych
Przędziecie len siany, moczony w kałuży,
Gdzie dziewiętobrzeżna Styks się w koło krąży.

Grabowiecki Sebastjan (około r. 1540—1607) w »Rymach duchownych« z r. 1590 (wydanie Akademji Umiejętności w Krakowie r. 1893, Bibljoteka pisarzów polskich Nr. 26) najczęściej posługiwał się wierszami 11-, 12- lub 13-zgłoskowemi (typów zwykłych: 5 + 6, 6 + 6, 7 + 6), często też formą sonetów, które układał w wierszach 11-zgłoskowych z dwoma rymami w pierwszej części, z trzema zaś zwykle w części drugiej; jeden sonet (Nr. CXLIV) jest cały tylko o dwu rymach. Często też mieszał wiersze 11- i 7-zgłoskowe, układając z nich 5-wierszowe lub 6-wierszowe zwrotki; prawie zawsze zwrotki te zamykają się wierszem 11-zgłoskowym, poza tem stosunek liczebny i kolejność tych dwu rodzajów wierszy bywa w różnych utworach rozmaita. Rzadziej znacznie (Nr. CLXXXI) 6-wierszowe zwrotki składają się z wierszy 13-zgłoskowych w połączeniu z krótszemi (7 a, 6 b, 7 a, 6 b, 7 + 6 c, 7 + 6 c). Wydawca Grabowieckiego J. Korzeniowski rozróżnia w »Rymach duchownych« 48 schematów zwrotkowych, odmiennych pod względem rytmu i rymu. Niekiedy u Grabowieckiego zwrotki z kunsztownie przekładanemi rymami i rytmami dochodzą do 13 i 14 wierszy (Nr. CLXXXVI, CLXXXVIII, CXC, CXCII, CXCIV, CXCVI ze zwrotkami po 13, i Nr. CLXXXIV ze zwrotkami po 14 wierszy), a nawet do 18 wierszy (Nr. X i XVII); spotykamy też tu kanconę, złożoną z dwu zwrotek 9-wierszowych:

Nr. C: Panno, nad wszystkie chwalebna od wieku,
Córko, małżonko, matko wszechmocnego,
Ołtarzu chleba żywy,
Co czyni wiek prawdziwy,
Pomocy wielka u Boga wiecznego!
Żywota swego on owoc tak święty,

Źródło łaski płynące,
Proś, by cnoty kwitnące
We mnie mnożył, a nie szkodził przeklęty.

E. Porębowicz w recenzji wydania »Rymów« Grabowieckiego (Ateneum 1894, II, 95—102) podnosi ten fakt, że tu kanconа zjawia się na gruncie polskim po raz pierwszy, a dalej, że podany dopiero w Nr. C jest wprawdzie kanconą z dwu rodzajów typowych wierszy ułożoną: 5 + 6 i 7, ale sprzężonych w porządku dowolnym. Natomiast Nr. CLXXXVI i podobne mu następne zawierają zupełnie wierne naśladowanie kanconу Petrarki z właściwym rozłożeniem zarówno wierszy, jak rymów:

Skutki sławne i znaczne
Monarchy wieczystego
Co mgnieniem rządzi, władzą z przyrodzeniem
Przejźrenia przednie baczne,
Wam bieg czasu żadnego
Nie wadzi; z was to znać lada wejźreniem,
Jak Bóg z swojem stworzeniem
Pochodzi dobrotliwie.
Okręgu i gospodo,
Woli bożej dogodo,
Oddajcie Panu cześć, chwałę chętliwie.
A to niech was nie boli,
Powolnym we wszem być wszechmocnej woli.

Szczególne, a w polskiej wersyfikacji bardzo rzadkie rytmy (4 + 7, 3, 3 + 4) znajdujemy w Nr. CIII (rytm 3 + 4 po raz pierwszy w literaturze):

Jako córka przed ojcem żałobliwa
Płacze wstydu i czystości, rzewliwa
Łzy leje,
Błagając, tęż złość sieje;
Piersi także ma dusza macza łzami,
Płacząc złości z dziwnymi występkami
Wżdy o tem,
Coć brzydko, wnet myśli potem[1]).
Płacz jej przyjmi, Boże mój lutościwy,
Chęć dobrą mnóż, a jak ociec chętliwy
Wszystko to, co cię boli,
Odpuść, a rządź w swej woli.

[1]) Błędnie: 3 + 5.

Natomiast Grabowiecki unika zbyt łatwych rytmów, zanadto spopularyzowanych, to też 8-zgłoskowce parzysto rymowane znajdujemy tylko w jednym utworze (Nr. LXXXIV).

Rozłożenie rymów najczęściej jest zwykłe, ale w zwrotkach różnowierszowych bywają rymy rozmaicie przekładane, a o sonecie mającym tylko 2 rymy, już wspomnieliśmy. Po raz pierwszy ukazuje się u Grabowieckiego oktawa z wierszy 11-zgłoskowych (Nr. LIV trzy zwrotki), oraz octonarius (Nr. CXII) z wierszy 13-zgłoskowych, gdzie po sześciu wierszach o wspólnym rymie kończy zwrotkę rymowany inaczej dwuwiersz. Niekiedy rozkład rymów jest szczególnie wymyślny, więc np. Nr. LVI składa się z 12 wierszy 12-zgłoskowych (6 + 6), z których 6 pierwszych mają rymy a b c d e f, powtarzające się w tym samym porządku w serji wierszy następujących:

Gdyż ja Panu ufam, cóż złosnemu trzeba
Mnie wszetecznie kazać po górach się chronić,
Iż przeciwny ciągnie z strzałą jadowitą
Łuk, dobrego łowiąc z strony, gdzie bezpieczny?
Co sam Pan postawił, to zły pieczołuje,
Aby mógł wywrócić. Pobożny nie władnie.

Pan w kościele świętym stolicę ma nieba,
Źrenicy swej zleca ubogie; tych bronić
Zwykł. Jego powieki synów ludzkich skrytą
Myśl znają pobożnych i złego wszeteczny
Wiek. Duszy szkodliwy, kto złości miłuje,
Te Bóg zniszczy, one sam wywyższa snadnie.

Porębowicz uważa to za sestynę, ale fałszywą.

Nr. LX składa się ze zwrotek 4-wierszowych; w nieparzystych zwrotkach rymy się układają: a b c d, w parzystych zaś odwrotnie:

Do ciebie dusza moja nadzieję wyniosła,
Nie bojąc się zelżenia. Pośmiech złośliwego
Niech jej nie tyka, Panie, gdyż wyroki wieczne
Wiernym pocieche dają.
Niech obłudni żałosną hańbę za cześć mają,
Mnie ty sam drogę ukaż i ścieżki bezpieczne;
Prowadź sam, ucz woli Twej, boś Pan wieku mego,
Ile ma pamięć zniosła.

Ta sztuczka powtarza się cztery razy i wszystkie zwrotki mają te same rymy, co dwie pierwsze!

Grabowiecki już nie tyle dbał o wewnętrzną wartość swych utworów, o prawdziwe natchnienie, zapał, czucie, ale o zewnętrzne ozdoby, ażeby te w podziw wprawiły czytelnika. Zaczyna się z nim razem ta sama pogoń za wyszukaną, wymyślną kunsztownością, która cechowała niektórych wierszopisów średniowiecznych i która odżywa w wieku XVII; to też można powiedzieć, że Grabowiecki jest pierwszym przedstawicielem rodzącego się literackiego baroku w Polsce. Innego zdania jest Porębowicz, który w Grabowieckim uznaje jeszcze czystego przedstawiciela odrodzenia, jakkolwiek wykazał, że nasz rymopis był naśladowcą lub wręcz tłumaczem oryginałów włoskich i włoskich przekładów z hiszpańskiego, a wtedy według jego słów już maniera barokowa powoli ogarniała Włochy.

Z drugiej strony trzeba zaznaczyć, że formy kunsztowne trafiają się i u klasyków: nie mamy poety bardziej przejętego duchem renesansowym jak Kochanowski, a jednak i on sięgał do kunsztownych wzorów średniowiecznego sonetu i tercyny, a w »Rakach« i w wierszu »Na Barbarę« dał już formy barokowe.

Stanisław Grochowski (r. 1542—1612) w wierszach 8-, 11- i 13-zgłoskowych równych, parzysto rymowanych, napisał mnóstwo utworów; z innych rodzajów rytmu użył wiersza 4-zgłoskowego w »Babiem kole« (r. 1660) (przeszło 100 wierszy jednostajnych), oraz w zwrotce 3-wierszowej (4, 4, 7) przekładu łacińskiej pieśni: »Omni die dic Mariae«, Pisma, wyd. Turowskiego, Kraków 1859 t. II, str. 152. Rzadsze są u niego inne wiersze (po r. 1600), jako to: 6-zgłoskowy »Na nieszpór« II, 57, także 7-zgłoskowy »Proza świąteczna« II, 95 i »Wirydarz« str. 33 i 43, dalej 12-zgłoskowy (6 + 6) »Himna starodawna« II, 101, wreszcie 15-zgłoskowy (8 + 7) »Himna nieszporowa« II, 51, w której dwa wiersze wyjątkowo mają po 16 zgłosek i dzielą się na 8 + 8. Także 15-zgłoskowemi wierszami napisał Grochowski pieśń na dzień św. Michała II, 64. Wspomnimy jeszcze jeden krótki utwór, składający się tylko z jednej czterowierszowej zwrotki, gdzie znajdujemy rytmy: 5 + 4 + 6 + 6, 5 + 4 + 6, 8 + 5 i 3 + 5, a więc wiersze, liczące zgłosek: 21, 15, 13 i 8, ale o dzieleniu ich na drobniejsze cząstki nic stanowczo powiedzieć nie można, ponieważ każdego wiersza mamy tylko jeden okaz.

Ze zwrotek oprócz safickiej i zwykłego typu »treściowych« z rymami a a b b uderza częste użycie zwrotki 3-wierszowej z rymem wspólnym, albo też z rymującemi z sobą tylko dwoma pierwszemi wierszami. Używa w nich Grochowski wierszy jednostajnych: 15-zgłoskowych (8 + 7) Pisma II, 51, 8-zgłoskowych II, 98 lub 7-zgłoskowych II, 95. Są też takie zwrotki różnowierszowe: 8, 8, 7 II, 113 i 124, albo czterowierszowe, złożone z trzech wierszy 12-zgłoskowych (niezawsze z wytrzymanym rytmem 6 + 6) i jednego 8-zgłoskowego »Na jutrznią« II, 52, »Na św. męczenników« II, 72, albo z dwu 15-zgłoskowych (8 + 7) i dwu 8-zgłoskowych »Na laudes« II, 78, przyczem w dłuższych wierszach często zamiast rymów krancowych parzystych są rymy wewnętrzne 8 a + 7 a. Inny rodzaj zwrotki czterowierszowej przedstawia: 6, 5, 5, 6 »Proza wielkonocna« II, 101. Wreszcie przez system rymów dwie zwrotki 3-wierszowe łączą się w jedną 6-wierszową: 4 a, 4 a, 7 b, 4 c, 4 c, 7 b »Omni die« II, 152.

Zdawałoby się, że na Grochowskiego, prawomyślnego katolika, nie wpływał Mikołaj Rej, a jednak uderza, że dwa rodzaje wiersza, któremi się Rej pierwszy u nas posługiwał w połączeniach równorytmicznych, znajdują się obficie u Grochowskiego, mianowicie wiersz 4- i 15-zgłoskowy, pierwszy w »Babiem Kole«, drugi w dość licznych pieśniach kościelnych. Być może jednak, że tutaj, jak w użyciu innych rodzajów wierszy, oraz w budowie zwrotek Grochowski naśladował oryginały łacińskie, które na język polski przekładał.

Często w tych przekładach spotykamy wiersze 12-zgłoskowe, dowodzące, że Grochowski zadowalniał się liczeniem zgłosek oryginału bez zwracania uwagi na miejsce średniówki i dlatego też i ten rodzaj wierszy u niego nie dzieli się na stałe człony. Widzimy to np. w hymnach, wydrukowanych w tomie II »Pism« na str. 60 i 61. Naśladując rytm wzorów łacińskich, niezawsze właściwie pojęty, Grochowski na nowo wprowadza do nas formy zwrotkowe i wierszowe średniowieczne, a między niemi i typ tropów z wierszami nieregularnemi. »Himna dziwnie nabożna« II, 40 składa się z wierszy 16-, 15-, 14- i 13-zgłoskowych bez stałego miejsca średniówki, »Proza wielkonocna« II, 100, — z pomieszanych wierszy, liczących po 13, 10, 8, 7, 6 i 4 zgłoski, podobne też są: »Proza na poświęcenie kościoła« II, 103 i »Proza Bernarda św.« II, 105. »Himna dziwna« II, 116 jest ułożona w równiejszych wierszach

9- lub 10-zgłoskowych, między któremi trafiają się też i 12-zgłoskowe; tutaj wiersze 9-zgłoskowe dzielą się na człony 5 + 4.

Grochowski prócz wierszy długich bezśredniówkowych i splatania niesystematycznego wierszy różnej długości nie wprowadza do naszej wersyfikacji żadnego nowego pierwiastku, nowości zaś jego nie przyjęły się w literaturze i nie byłyby też w niej nabytkiem pożądanym. **Kasper Miaskowski** (1549—1622) jeszcze mniej jest urozmaicony w swoich rytmach, których prawie cały zasób wyczerpuje się na pierwszych 31 stronicach jego »Zbioru rytmów«, wydanych przez Turowskiego w r. 1861. Z wierszy krótszych mamy tu 5-zgłoskowe (»Klio« str. 27) i 8-zgłoskowe (»Szopa zbawienia« 15); z dłuższych 13-zgłoskowce typu 7 + 6 (Przemowa na rotuły« 21), 11 zgłoskowce (»Hymna« 9), 10-zgłoskowce (»Antyfony« 7). Wiersz 7-zgłoskowy ukazuje się tylko w zwrotkach różnowierszowych: 5 + 6 a, 7 b, 7 b, 5 + 6 a, 7 c, 7 c (»Jasłeczka« 10). W innych zwrotkach poeta łączy wiersze 11-zgłoskowe z 5-zgłoskowemi w trojakim zespole: w czterowierszowej zwrotce przeplatanej 5 + 6, 5, 5 + 6, 5 (»Euterpe« 28), albo z dwoma krótszemi i dwoma dłuższemi wierszami: 5, 5, 5 + 6, 5 + 6 (»Terpsychore« 31), albo wreszcie w zwrotce safickiej (»Melpomena« 30). Oto już wszystkie kombinacje Miaskowskiego, któremu zato w przeciwieństwie do Grochowskiego trzeba przyznać, że wiersz jego jest naogół bardzo rytmiczny i nawet przed średniówką rzadko tylko się zdarza spadek głosu nieparoksytoniczny, a średniówka zawsze prawie wypada na miejscu właściwem.

U niego znajdujemy wiersz 8-zgłoskowy ze stałą średniówką: 4 + 4: w »Apologji na paskwil«, str. 161, na 276 tylko w trzech średniówka wypada nie z końcem wyrazu, a że o utrzymanie podziału wierszy na stałe człony 4-zgłoskowe istotnie chodziło Miaskowskiemu, mamy dowód w wierszu:

Marmorowe a klasztory,

gdzie właśnie dla rytmu poeta przesunął na drugie miejsce spójnik wbrew wymaganiom praw szyku polskiego.

Znaczną rozmaitością rytmów i zwrotek odznacza się poeta drugorzędny, ale dość interesujący wierszopis **Sebastjan Petrycy** (ok. 1554—1626), który w r. 1609 wydał swoje przeróbki pieśni Horacego p. t. »Horatius Flaccus w trudach więzienia moskiewskiego«. Ma on 12 rodzajów wierszy, po

największej części znanych już przedtem: wiersza krótkiego, 5-zgłoskowego, używa tylko w zwrotce safickiej, z innych typów, powszechnie wówczas używanych jako bezśredniówkowe, ma wiersze 6-, 7- i 8-zgłoskowe, ze średniówkowych także już wtedy pospolite 11-zgłoskowce (5 + 6), jakoteż wiersze 12-(6 + 6) i 13-zgłoskowe (7 + 6). Do bezśredniówkowych zalicza się u niego jeszcze wiersz 9-zgłoskowy, a nawet liczący 10-zgłosek, który tylko w trzech utworach, pisanych wierszami równemi, dzieli się stale na 5 + 5, w zwrotkach zaś nierównowierszowych należy do typów, w których żadnego stałego podziału na człony przeprowadzić niepodobna. Te 9- i 10-zgłoskowe wiersze bezśredniówkowe dają niepochlebne świadectwo o talencie wersyfikacyjnym i muzykalności ucha Petrycego. Dwa jednak rodzaje jego wierszy zasługują na szczególniejszą uwagę: jeden, to typ wiersza 12-zgłoskowego 7 + 5, ulubiony Jana Kochanowskiego, który go do literatury polskiej wprowadził, ale nie zdołał go przykładem swoim śród późniejszych poetów spopularyzować [1]). Petrycy użył go w trzech utworach równorytmicznych (I, 18 i 37, oraz III, 3), a także w zwrotkach różnowierszowych. Oczywiście zapożyczył go od Kochanowskiego, z którego dziełami woził się do Moskwy, gdyż nieraz powołuje się na jego tłumaczenia i nie przerabia tych pieśni Horacego, które Kochanowski przełożył. Drugim wierszem, który w piśmiennictwie naszem stanowi niemal zupełną nowość, jest wiersz 11-zgłoskowy, dzielony na 6 + 5. Znajdujemy go w zwrotkach różnowierszowych w połączeniu z 13-zgłoskowcami zwykłego typu: 7 + 6 a a, 6 + 5 b b (IV, 14). Przytaczamy tu dwie pierwsze zwrotki tej pieśni, noszącej tytuł: »Pamiątka Stefana króla«:

Jaka piecza senatu, jaka szlachty zacnej
Godną pióra wyniosłość twojej cnoty znacznej,
O, Stefanie poda wiecznej pamięci,
I nieśmietelnemu wieku poświęci?
O, nawiętszy na świecie z monarchów, którego
Niewiadomy Moskwicin męstwa Marsowego
Nie dawno, coś umiał ręką waleczną,
Prawie doznał z swoją sromotą wieczną!

Ten typ wiersza znany jest w poezji ludowej polskiej i wielkoruskiej w formie bardziej zróżniczkowanej 4 + 2 +

[1]) Znaleźliśmy go tylko u Sępa Szarzyńskiego.

3 + 2, a w takim samym typie, jak u Petrycego — w ludowej poezji ukraińskiej i wielkoruskiej. Skąd go wziął Petrycy — niepodobna rozstrzygnąć, w każdym razie nie z książek, (wątpić trzeba, czy znał Seklucjana, który też tego wiersza raz użył), ale ponieważ tworzył w Moskwie, więc wpływ śpiewów tamtejszych popularnych czy ludowych nie wydaje się zupełnie niemożliwym, tem bardziej, że i treść niektórych pieśni za tem przemawia: wśród »trudów więzienia Moskiewskiego« trafiały się też i chwile wesołe, spędzane przy kieliszku i lutni.

Po części Horacy, po części Kochanowski natchnęli Petrycego myślą urozmaicania przeróbek wymyślaniem coraz nowych form zwrotkowych. Stosunkowo niewiele utworów ma formę dwuwierszy równorytmicznych (34 pieśni); dwuwierszy takich mamy 8 rodzajów, a do ich składu wchodzą wiersze liczące zgłosek: 6, 8, 9, 5 + 5, 5 + 6, 6 + 6, 7 + 5, 7 + 6. Z równych też wierszy 11-zgłoskowych w pieśni 36 księgi I powstaje zwrotka 6-wierszowa, przez rozkład rymów różniąca się od sestyny, Bibl. pis. pols. 67, str. 74:

Obrońcy chwałę Dmitrowemu dajmy,
Który dał ciągnąć zdrajcom jego kota,
Że miasto niego ubili podmiota.
Tego przedziwne sprawy wysławiajmy.
Kadzidło nieśmy, modlitwy i dzięki,
Że w tem pokazał władzą swojej ręki.

Takich zwrotek 6 weszło do utworu.

Poza tem są już same zwrotki różnowierszowe: dwuwierszy 10 rodzajów, zwrotek czterowierszowych 23 rodzaje, sześciowierszowych 4 rodzaje i tyleż ośmiowierszowych, razem więc z poprzedniemi 50 rodzajów. Rymowanie ich prawie zawsze jest parzyste, rymy przekładane znajdujemy tylko w zwrotkach: 5 + 6 a, 7 b b, 5 + 6 a, (I, 27 i III, 9), 5 + 6 a a, 5 b, 5 + 6 c c, 5b (więc rozkład rymów w zwrotce 6-wierszowej typowy dla pieśni ludowych i 8 a, 7 b, 8 a, 7 b, 8 c c (t. j. z rozkładem rymów sestyny).

Wszyscy ostatnio wymienieni poeci, a zwłaszcza Grabowiecki i Petrycy są już zapowiedzią nowego kierunku w technice wersyfikacyjnej, mianowicie uganiania się za formami zwrotkowemi, któreby się odznaczały rozmaitością kształtów i kunsztownością budowy. Zarazem jednak prawie w tym samym czasie ukazuje się talent, który kształci na gruncie polskim dotychczas prawie nieznaną formę oktawy. Użył jej

wprawdzie już przedtem Grabowiecki, ale do literatury naprawdę wprowadził ją **Piotr Kochanowski** (1556—1620), który z tego względu zajmuje wybitne stanowisko w dziejach naszej wersyfikacji. Na oktawy nasz tłumacz odważył się nie odrazu: we wcześniejszym swym przekładzie »Orlanda« przemieniał on 11-zgłoskowe wiersze oryginału na 13-zgłoskowce parzysto rymowane, przez co nie zachował też formy użytej przez Arjosta oktawy. Natomiast w »Goffredzie albo Jeruzalem wyzwolonej« Tassa (r. 1618) wiernie się trzyma formy oryginału, jakkolwiek nie bez obawy, czy nowość taka, jak oktawa, czytelnikowi polskiemu przypadnie do smaku. W przedmowie pisze: »Masz, czytelniku łaskawy, *partum ocii non omnino ociosi*... poema... Torquata Tassa przeplatanem ośmiorakiem rymem, jakiem je on sam pisał i jakiem Włoszy, Hiszpani i insze narody polerowańsze swoje Heroica piszą, po polsku przełożone. Wiersz w naszym języku przytrudniejszy i podamno uszom polskiem, jako nieprzywykłem, niesmaczny; jednak aby się pokazało, że język nasz nie jest nad inne uboższy i aby się szczęśliwszem dowcipom do ubogacenia go dalsza podała droga, atoć go posyłam, abyś osądził, jeśli ujdzie«. W »Pamiętniku Literackim« XIV, 238 p. Roman Pollak dowodzi, że Kochanowski i »Goffreda« początkowo tłumaczył nie oktawami, lecz dopiero potem pod wpływem Jana Tęczyńskiego przekład swój wersyfikacyjnie przebudował. Autor opiera się na tem, że w dedykacji »Goffreda« tłumacz tak do Jana Tęczyńskiego odzywa się o swoim przekładzie:

> Tyś tak o nich rozumiał, takeś je poważał,
> Żeś mi się z niemi światu ukazać rozkazał;
> Jednak ony nie miały przedsię z to śmiałości
> Świadome dobrze swoich niedoskonałości.
> Ale skoro od ciebie poprawy dostały
> I już się w kosztowniejszy strój poubierały,
> Nie mogąc ze mną wytrwać, gwałtem się wydarły.

Za prof. Brücknerem i Czubkiem p. Pollak przypuszcza, że nietylko inicjatywa do poprawy przekładu wyszła od Tęczyńskiego, ale że sam Tęczyński poprawy tej dokonał, i że Kochanowski »wydał poemat dopiero wtedy, gdy go Tęczyński poprawił«. Na czem jednakże ta poprawa tłumaczenia zależała, o tem trudno coś określonego powiedzieć, czy tylko na wygładzeniu języka, stylu i wiersza, czy też na

tem, że »rymy« Kochanowskiego poubierane zostały w »strój kosztowniejszy«, t. j. że zwykłe wiersze parzysto rymowane zmieniły się na wytworniejsze, »przytrudniejsze«, a już przez to samo kunsztowne i »dowcipne« oktawy, choćby nawet »uszom polskim jako nieprzywykłym niesmaczne«. Otóż p. Pollak dowodzi, że właśnie pierwotny przekład »Goffreda« bezpośrednio przed jego wydaniem w ten właśnie sposób został zmieniony, t. j. że dopiero w nowej jego redakcji powstały owe oktawy. Ażeby tego dowieść, autor zestawia przekład polski z oryginałem, wykazując, że Kochanowski dodawał w swojem tłumaczeniu wiersze, bez których nie byłoby oktawy, np. w zwrotce 35, w pieśni VI:

Zatrzymał konia i nazad go wrócił,
I na Ottona jako ptak przypadnie,
Że się nie postrzegł, kiedy się obrócił;
I tak mu przyszło potrącić go snadnie.
Tem potrąceniem zaraz go okrócił:
Drżą mu kolana, twarz mu wszystka bladnie,
Leci do ziemie, zatem się powalił;
Tak twardy bel raz, który go obalił.

Tutaj wiersz 2-gi i 5-ty są dodatkami tłumacza. Takich dodatków p. Pollak znajduje wiele w tekście polskim, to też przypuszcza, że przekład polski aż dwukrotnej zmianie uległ: początkowo pisany był może wierszami 13-zgłoskowemi, parzysto rymowanemi; potem zapewne zmienił się w szereg sześciowierszowych zwrotek z rymami a b a b c c, albo może raczej a b b a c c, a wreszcie tłumacz każdą sestynę zmienił na oktawę i dlatego dodał w każdej zwrotce po dwa wiersze w ten sposób, żeby otrzymać system rymów: a b a b a b c c. Dowody p. Pollaka nie są jednak wystarczające.

Odtąd oktawa utrzymała się stale w poezji polskiej, jakkolwiek jeszcze nieprędko doczekała się najbujniejszego rozkwitu pod piórem Juljusza Słowackiego. W ostatnich czasach stosowano ją już nietylko do poematów heroiczno-epicznych; Tetmajer w oktawach układał liryki, pisane w dialekcie góralskim. Przez długi czas jednakże raziła ona ucho polskie: tak Alojzy F e l i ń s k i pisze w rozprawie »O wierszowaniu«: »Piotr Kochanowski, tłumacz »Jerozolimy wyzwolonej«, wprowadził do nas gatunek wiersza strofowego, który przez nudną jednostajność niemiły dla uszu, przez niedostatek powagi i przez niejaki przymus rozwlekania myśli i nadawania perjo-

dom równej prawie zawsze rozciągłości i podobnej formy poematowi epicznemu nieprzyzwoity, a przez potrzebę szukania w każdej strofie nie dwóch ale trzech wyrazów z sobą rymujących niezmiernie dla poetów jest trudny«. Do tego dodaje w przypisku: »Piotr Kochanowski uwiódł się przykładem Tassa, ale dlaczegoż naśladował go Krasicki?«

IV. OD »ROKSOLANEK« DO KOŃCA WIEKU XVII

Wspomnieliśmy już o tem, jak w końcowych latach wieku XVI, mianowicie w »Rymach duchownych« Grabowieckiego po raz pierwszy objawia się w wersyfikacji polskiej smak barokowy; głębsze jednak korzenie zapuszcza on w literaturze naszej dopiero w wieku XVII i wyraża się w cechach zarówno stylu jako też i techniki wersyfikacyjnej. Ta ostatnia strona tego kierunku występuje szczególnie wyraźnie w »Roksolankach« **Zimorowica** [1]), napisanych roku 1629, wydanych r. 1654. Nie uchylał się on wprawdzie od pisania w wierszach równych; na 69 jego »Roksolanek« trzecia część, t. j. 23 jest ułożona w równych dwuwierszach, które także łączą się w czterowierszowe zwrotki treściowe i zawsze mają rymy parzyste. Poeta użył tu 6 rodzajów wiersza, mianowicie 13-zgłoskowego zwykłego typu 7 + 6 w »Roksolankach«: Chór I, Nr. 5; II, 2, 6, 14, 23, 29, 30; III, 3, i w tyluż — wiersza 11-zgłoskowego (5 + 6): I, 15; II, 11, 18, 25, 27; III, 10, 14, 17. Natomiast wiersz 8-zgłoskowy znalazł tu zastosowanie tylko trzy razy: I, 8, 14; III, 20. Na inne rodzaje wiersza już wypada mała cząstka utworów, a więc wiersz 6-zgłoskowy znajdujemy w jednym II, 21; 10-zgłoskowy (5 + 5) w II, 13, i drugi typ 13-zgłoskowca w I, 3, oraz II, 16; ten ostatni rodzaj ma średniówkę stałą po 8-ej zgłosce, ale w drugiej »Roksolance«, liczącej ogółem 20 wierszy tylko 3 wiersze nie dzielą się na 4 + 4 + 5, a w pierwszej na 16 wierszy w pięciu mamy o jedną zgłoskę za wiele, i te wiersze dzielą się na 5 + 4 + 5, albo 4 + 5 + 5; inne — na 4 + 4 + 5.

---

[1]) Prawdopodobnie Szymona, choć niektórzy autorstwo »Roksolanek« Bartłomiejowi przypisują.

Wiersze równorytmiczne w trzech »Roksolankach« układają się w formalne zwrotki: w II, 7 czterowierszowe z 8-zgłoskowców przybierają stały dwuwierszowy refren (z 7-zgłoskowców); w III, 15 wiersze 6-zgłoskowe mają rozłożenie rymów a a b c c b, wreszcie III, 19 napisana została oktawami w wierszach 11-zgłoskowych (5 + 6).

Dwuwiersz nierówny 8, 5 + 6 znajdujemy raz tylko w »Roksolance« II, 9; wielkie zato urozmaicenie zachodzi w różnorytmicznych zwrotkach czterowierszowych, w których rymy rozkładają się parzysto, a formalną cechą, nadającą zwrotce indywidualny charakter, jest zespół różnorytmicznych wierszy. Odróżniamy 16 postaci zwrotkowych w 19 »Roksolankach«: tylko zwrotka saficka powtarza się w trzech utworach (I, 2; II, 17 i 31), oraz postać: 5 + 6, 5 + 6, 5, 5 (II, 12 i 15) w dwu utworach. Z innych każdy jest inaczej zbudowany (I, 1, 4, 7, 13, 17; II, 5, 10, 22, 24, 26, 28; III, 1, 6, 9); w dwu są refrenowe zakończenia zwrotek. Nie wszystkie »Roksolanki« wolne są tu od błędów, zwłaszcza jest ich dosyć w I, 13; II, 22, 26 i III, 9, ale i w innych uchybienia się trafiają, zwłaszcza w rytmice wierszy, wymagających stałej średniówki.

Zwrotki 5-wierszowe (tylko III, 2 i 4) mają w obu utworach niemi pisanych budowę podobną: zaczyna je rymowana para 10-zgłoskowców (5 + 5), poczem następują trzy wiersze o wspólnym rymie: dwa 6-zgłoskowe i trzeci w jednym typie 5 + 6, a w drugim przeważnie 9-zgłoskowy, zastąpiony w kilku zwrotkach przez 5 + 5, a nawet raz przez 5 + 6; pozatem ów 9-zgłoskowiec dzieli się na 4 + 5.

Zwrotki 6-wierszowe różnowierszowe mają dwojako rozłożone rymy: w jednym typie parzysto (II, 1, 3, 8; III, 16 i 18), w drugim: a a b c c b (I, 6, 10; III, 7, 8, 12). Zwrotka 7-wierszowa, raz tylko użyta (II, 4), nie odznacza się rozmaitością rytmu: składa się z wierszy krótkich z jednym ostatnim tylko 10-zgłoskowym; jej wzór jest taki: 8 a, 6 b b, 5 a, 6 c c, 4 + 6 c. Nieco częstsza jest 8-wierszowa, mianowicie w trzech postaciach: w jednej (III, 13) rymy są parzyste, w dwu innych (I, 9 i 11) rymy tylko w drugiej części są przekładane. Poza tem spotykamy jeszcze zwrotki: 9-wierszową (II, 20), 10-wierszową (III, 11), dwie postaci zwrotki 14-wierszowej (I, 16 i II, 19), z których pierwsza składa się wyłącznie z wierszy 7- i 5-zgłoskowych, a druga z 13- i 5-zgłoskowych; wreszcie najdłuższą zwrotkę Zimorowica stanowi 18-wierszowa, do której

składu wchodzą wiersze 4-, 5- i 8-zgłoskowe z przeplatanemi w różny sposób rymami.

W przeciwieństwie do Kochanowskiego, który największe bogactwo rytmów roztoczył w utworach pisanych wierszami jednakowemi, Zimorowicowi chodziło o najsilniejsze wzbogacenie rytmami zwrotek różnowierszowych: tutaj znajdujemy nie mniej, jak 20 rodzajów rytmu, a mianowicie od wierszy, liczących 4 zgłoski do 14-zgłoskowych, czyli wszystkie rodzaje, których używał w utworach równorytmicznych i 14 rodzajów innych. Z wierszy krótkich najrzadszy tu jest 4-zgłoskowy (I, 12), częstsze są: 5-, 6-, 7- i 8-zgłoskowe. Z tych 7-zgłoskowy albo bez średniówki (III, 16 i 18), albo też dzielący się na 3 + 4; systematycznie to przeprowadzono w III, 11; i sądzić można, że poeta nie dążył świadomie do takiego podziału, ale mu się wiersz, może pod wpływem muzyki, w ten dwutaktowy rytm układał.

Z wierszy, które według zasad średniowiecznych powinny mieć stałą średniówkę, musimy się zatrzymać przy 9-zgłoskowym. Mieliśmy już sposobność zauważyć, że nie umiano sobie z nim radzić w Polsce, i tylko jeden Kochanowski, po nim zaś Grochowski zdołał go utrzymać w jednostajnym takcie 5 + 4. Zdaje się, że ogromna większość wierszopisarzy naszych dawniejszych i późniejszych uważała ten wiersz za bezśredniówkowy, często go mieszając z 10- i z 8-zgłoskowcami. Nie uniknął tego i Zimorowic: tak np. w I, 13 do czterech zwrotek wchodzi po 1 wierszu 9-zgłoskowym, i z tych czterech wierszy dwa dzielą się na 5 + 4, jeden nie ma miejsca na średniówkę (Tam wieńców z najdroż-szego zioła), a ostatni został zastąpiony przez 6 + 6. W II, 22 wiersze te często się dzielą na 4 + 5, ale nie dadzą się wcale na mniejsze człony rozłożyć takie np. wiersze, jak: »Rano, a w południe zaginie«, albo: »Pierwsze, zapłaczesz od żałości«, »I róże przyrodzone zrywać«. W III, 4 i 8 także tylko większość tych 9-zgłoskowych wierszy dzieli się na 5 + 4, ale bynajmniej nie wszystkie. Jedynie miara jest wytrzymana w III, 6, gdzie 9-zgłoskowce przedstawiają zespół dwu członów stałych: 3 + 6, a więc rytm, dotychczas przez nikogo nie używany; także w III, 9 mieszają się wiersze tegoż typu 3 + 6 z 10-zgłoskowemi typu 3 + 7, co znowu jest uchybieniem względem dawnych zasad rytmiki. Tak więc wiersza 9-zgłoskowego mielibyśmy tu trzy rodzaje:

5 + 4, 4 + 5 i 3 + 6, gdyby nie to, że prawie nigdzie Zimorowic nie potrafił wytrzymać w całej czystości rytmu.

Wiersza 10-zgłoskowego mamy też tu trzy typy, dwa z nich już dość przedtem spopularyzowane t. j. 5 + 5 i 4 + 6 (ten ostatni II, 4) ale jest i typ trzeci, już wyżej wspomniany 3 + 7, który przytem daje się najczęściej podzielić na 3 + 4 + 3 (III, 9) np.: »Kwiatkami rozlicznemi natkniony«; jak widać z budowy zwrotek, wierszy 10-zgłoskowych miało być w tej pieśni 22; w 5 miejscach zamiast nich znalazły się 9-zgłoskowe typu 3 + 6, a z pozostałych 17 nie dzieli się na 3 + 4 + 3 pięć. I tu więc jest instynktowne niejako poczucie muzycznego rytmu, ale w tak wielu miejscach zostało ono zwichnięte.

Oprócz 11-zgłoskowego wiersza popularnego typu 5 + 6, ukazuje się też wiersz dzielony na 8 + 3 (III, 8); są tu tylko trzy zwrotki i każda takim wierszem się kończy: »Nie tegom się spodziewała wesela«, »Zostałam w obmowach brzydkich i sławie«, »Póki mi nie wezmą lata urody«. Te 11- i 10-zgłoskowe wiersze (8 + 3 i 3 + 4 + 3) przypominają typy ludowe z trzyzgłoskowym odcinkiem końcowym.

Wiersz 12-zgłoskowy ukazuje się w trzech typach: najzwyklejszym z nich jest 6 + 6, nowemi są: 8 + 4 (II, 5 i III, 11), oraz 7 + 5 (III, 1). Typ 8 + 4 w obu »Roksolankach« powtarza się 30 razy i prawie zawsze rytm jest wytrzymany dokładnie. Ten typ wiersza również znany jest w naszej poezji ludowej, gdzie się dzieli na 4 + 4 + 4; u Zimorowica w wielu wierszach można przeprowadzić także i ten podział. Typ drugi, 7 + 5, w »Roksolance« III, 11 zamyka dwuwierszem każdą z sześciu zwrotek i również jest dobrze wytrzymany.

Wiersz 13-zgłoskowy jest dwu rodzajów: 7 + 6, oraz 8 + 5; oba również powtarzają się i w utworach, jednakowemi wierszami pisanych; tu trzeba przypomnieć, że ten wiersz 8 + 5 jest także dość zwykły w naszej poezji ludowej, gdzie tak samo, jak i u Zimorowica, rozkłada się on często na 4 + 4 + 5, np. w »Roksolance« I, 9:

> Widziałam cię z okieneczka, kiedyś przechodził;
> Rozumiałam, żeś się ze mną obaczyć godził.

Wreszcie zbliżony do tego ostatniego jest wiersz 14-zgłoskowy, najdawniejszy trójdzielny, (I, 13), dzielący się na 4 + 4 + 6, znowu taki sam jak w polskiej poezji ludowej. Zimorowic kończy nim zwrotki pieśni Boronelli:

Zaraz ziemia owdowiała płód martwy odradza.
Frymarczyłaś na kłopoty i chwile żałosne.

Ale w dwu innych zwrotkach skręca na 4 + 4 + 5.

Usterki w wersyfikacji Zimorowica są więc dość częste i pochodzą niewątpliwie z niemożności doskonałego opanowania form skomplikowanych a nowych, za któremi poeta aż nazbyt się uganiał. Poza tem zauważyć u niego można dwie znamienne cechy: 1) dążność do znaczniejszego niż to było dotychczas drobienia wierszy na jednostki rytmiczne 3-, 4-, lub 5-zgłoskowe, co go zbliża do techniki wiersza ludowego i 2) używanie typów niektórych, właśnie w poezji ludowej charakterystycznych. Cecha pierwsza może być wynikiem tego, że zapewne Zimorowic dorabiał wiersze do znanych sobie dobrze melodyj, i mimowoli miejscami stosował rytm do taktów; cecha druga wskazywałaby na to, że między temi melodjami, które przy pisaniu »Roksolanek« brzmiały w duszy młodego poety, zapewne niejedna w pamięć mu się wbiła, gdy słuchał pieśni ludowych.

Jednakże nie można wykazać wyraźnych śladów wpływu rytmiki ludowej u Zimorowica, a wyraźny ślad uznalibyśmy wtedy, gdyby w »Roksolankach« nie oddzielne wiersze przypominały technikę ludową [1]), ale ich połączenia, słowem, gdyby zwrotka Zimorowica przypominała zwrotkę ludową. Tymczasem strofika naszego poety jest nawskróś sztuczną i według wszelkiego prawdopodobieństwa Zimorowic zapożyczył ją z zachodnio-europejskich, zwłaszcza francuskich i włoskich pieśni tanecznych, które zwłaszcza z początkiem wieku XVII były u nas znane, i które w późniejszych nieco czasach wywołały liczne naśladownictwa i polskie przeróbki.

Właśnie tęż samą technikę, którą poznaliśmy w »Roksolankach«, znajdujemy w pięciu zbiorach z w. XVII, któremi są: »Koło tańca wesołego dla uciechy młodzi« b. m. i r.; »Lutnia wdzięcznej melodyjej tańców wesołych i pieśni dworskich... kurantów i baletów francuskich« r. 1685; »Pieśni i tańce zabawam uczciwym gwoli« 1614; »Pieśni, tańce i padwany« b. m. i r.; »Dama dla uciechy młodzieńcom i pannom, w której się zamykają pieśni, tańce i padwany rozmaite« b. m. i r. Trzy ostatnie zbiorki wydał T. Wierzbowski w »Bibljotece zapo-

[1]) Do takich należą wprowadzone po raz pierwszy przez Zimorowica wiersze liczące zgłosek: 4 + 5, 3 + 6, 8 + 3, 8 + 4.

mnianych poetów i prozaików polskich«, zesz. XIX, Warszawa 1903.

Interesującym jest zwłaszcza zbiór owych pieśni z r. 1614, gdyż jest on wcześniejszy od »Roksolanek«. Zebrane tam utwory mają charakter śpiewek popularnych, swawolnych, trafiają się z przymieszką łaciny żakowskie. Zwrotki są tu także urozmaicone: prawie każdy »taniec« inaczej jest zbudowany, a i w nich także zachodzą niekiedy mniej zwykłe postaci rytmiczne. Zwłaszcza się powtarza rytm 8 + 5, często podzielny na 4 + 4 + 5, ale też również często mieszany z 7 + 5, np. »Taniec« 5; w »Tańcu« 7 pierwsze trzy czterowierszowe zwrotki składają się z wierszy 8 + 5, a następne dwie — z wierszy 7 + 5. Wiersze 9-zgłoskowe trafiają się rzadko i nie mają stałej średniówki, np. w »Tańcu« 8. Zasługują też na uwagę wiersze z trzyzgłoskowym członem ostatnim, niezawsze mające rytm zdecydowany; tak np. »Taniec« 6 ma pierwszą zwrotkę: 4 + 4 + 3, 4 + 4 + 3, 3 + 4 + 3, 3 + 3 + 3, poczem idą równe wiersze typu 3 + 3 + 3 i są to jedyne tutaj 9-zgłoskowce ze stałą średniówką, nawet z dwiema; jeden jednak wiersz i tu się wyłamuje z tego porządku. Jako przykład, przytaczam zwrotkę trzecią:

Wiadomość ta sama nie wadzi
Tylko mnie uczynek szkaradzi,
Nie winnam, Bóg widzi, zabawy,
Ani też tej ludzkiej osławy.

W porównaniu z techniką »Roksolanek« jest tu mniej rozmaitości w wyborze rytmów i w ich kombinowaniu, mniej wykończenia szczegółów, znacznie więcej błędów rytmicznych, ale ogólny charakter tego zbioru, zarówno jak i innych wymienionych, jest ten sam oczywiście. »Roksolanki« wchodziły też do bezimiennych zbiorów pieśni tanecznych: »Koło tańca wesołego« zawiera cztery pieśni Zimorowica, a »Lutnia« — dwie; tu jednak wprowadzono zmiany w rytmie wierszy, przystosowując je do wymagań muzyki. W »Kole« (taniec 4) »Roksolankę« I, 9 przerobiono w ten sposób, że tu zamiast wierszy 4 + 4 + 5 mamy wszędzie 4 + 4 + 6, czyli w każdym wierszu dodano po jednej zgłosce; taniec 10 jest »Roksolanką« III, 4, ale ze zmienionym rytmem wiersza pierwszego i czwartego w każdej zwrotce; w »Roksolance« II, 4, podanej tu, jako taniec 21 wprowadzano znaczne zmiany, gdyż w każdej zwrotce wyrzucono wiersz pierwszy, a dwu innych rytm zmieniono,

mianowicie zam. 6, 6, 5, 6, 6, 4 + 6 mamy tu 5 wierszy równych 6-zgłoskowych, a ostatni 7 + 5, lub niekiedy 6 + 5. Niezmieniony rytm pozostał »Roksolanki« II, 2, która tu znów otrzymała cudzoziemski tytuł: »Quella belta« (Nr. 22). W »Lutni« nie zmieniono rytmu Zimorowica II, 20 (taniec 8), a natomiast poddano przeróbkom »Roksolankę« III, 12, zmieniając jej wiersze 13- lub 12-zgłoskowe (7 + 6 lub 7 + 5) na 10-zgłoskowe (5 + 5).

Oczywiście więc do różnych melodyj muzycznych, zapewne po największej części obcych, nietylko komponowano pieśni, ale już istniejące dawniej za pomocą mniej lub więcej zręcznej zamiany wyrazów, skracań lub rozszerzań, przykrawano, odpowiednio do potrzeby. Robota niezawsze była artystyczna, miała jednak ten skutek, że się przyczyniła do wzbogacenia naszej wersyfikacji w różne postaci rytmów i zwrotek. Wątpić jednak należy, czy w historycznym rozwoju miało to jakieś większe znaczenie. W wieku XVIII już wrócono znowu do typu zwrotki prostszej i do rytmów mniej urozmaiconych, zato gładszych, łatwo uchwytnych, a w okresie romantyzmu poeci nasi już pieśni tanecznych nie czytywali i na nich się nie wzorowali. Te mogły tylko niejaki wpływ wywierać na poetów współczesnych, np. na Morsztyna.

Za właściwego przedstawiciela kierunku barokowego w literaturze naszej uważany jest **Andrzej Morsztyn** (1613—1693), i słusznie, gdyż cechy barokowe znajdujemy zarówno w jego stylu, jak również i w samej technice wersyfikacyjnej. Wprawdzie te ostatnie nie tak mocno rzucają się w oczy, jak u autora »Roksolanek«, ale to przedewszystkiem dlatego, że Morsztyn pisał więcej [1]) i nietylko takie utwory, w którychby mu chodziło o kunsztyki wersyfikacyjne. Owszem przeważają u niego równe wiersze 11- lub 13-zgłoskowe, rzadsze są 8-zgłoskowce, jedna krótka »Oracyja kwietnia« składa się z dziewięciu wierszy pięciozgłoskowych. W tych utworach równowierszowych rzadko spotyka się jakiś wiersz nierytmiczny, nie utrzymujący właściwego spadku głosowego przed średniówką; naogół można powiedzieć, że wiersze są poprawne, gładkie.

Obok tych jednak prostych typów wersyfikacyjnych, mamy też i bardziej niezwykłe, a niektóre powtarzają w sobie efekty średniowieczne, po części zużyte i przez Kochanow-

[1]) »Kanikuła« r. 1647, »Lutnia« r. 1661.

skiego, np. »Raki« (Lutnia 62), dające się czytać od ręki lewej do prawej i odwrotnie, lub też wiersze, gdzie zamiast wyrazów potrzebnych do rymu podstawiano inne, nie rymujące i nie trzymające rytmu, a w początkowej zgłosce identyczne z wyrazami, których tu właśnie się spodziewamy (Lut. 63); zdarza się także makaron (Lut. 75), akrostych (Lut. 49), przeszło 20 sonetów (Lut. 154 do 172 i dwa religijne), ośmiowierszowa fraszka o jednym rymie na *-aki* (Lut. 32). Znajdujemy też u Morsztyna liryczną sestynę (Lut. 45), tem jeszcze różniącą się od normalnego jej typu, że Morsztyn i do niej wprowadził rymy [1]). Sestyna liryczna składa się z sześciu zwrotek sześciowierszowych i jednej trzywierszowej; wiersze pierwszej zwrotki sześciowierszowej kończą się wyrazami, które powtarzają się w każdej z następnych zwrotek zawsze w zmienionym porządku, t. j. każdy wyraz w różnych zwrotkach kończy wiersz inny, np. w pierwszej zwrotce pierwszy, w drugiej drugi, w trzeciej trzeci i t. d. Wszystkie te końcowe 6 wyrazów gromadzą się w ostatniej zwrotce trzywierszowej, a to w ten sposób, że trzy zajmują miejsce przed średniówkami, a trzy na końcu wierszy. Ponieważ Morsztyn i tu wprowadził rymy, przeto rozkładają się one w zwrotkach 6-wierszowych.

Wiersz:	1	2	3	4	5	6
Zwrotka I:	nieba	słońca	potrzeba	rady	końca	zdrady
II:	zdrady	nieba	końca	słońca	rady	potrzeba
III:	potrzeba	zdrady	rady	nieba	słońca	końca
IV:	końca	potrzeba	słońca	zdrady	nieba	rady
V:	rady	końca	nieba	potrzeba	zdrady	słońca
VI:	słońca	rady	zdrady	końca	potrzeba	nieba

Widzimy stąd, że zawsze końcowy wiersz jednej zwrotki i początkowy następnej zamyka się tymże samym wyrazem a kom-

---

[1]) Edward Porębowicz, Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w Polsce. W Krakowie 1893, odb. z Rozpr. fil. Akad. Um. t. XXI. Tutaj na str. 377 autor zaznacza, że Morsztyn niezmiernie wykształcił oktawę ponad technikę Piotra Kochanowskiego, naśladował w Amyntasie kanconę, ale wytrwać w niej nie umiał; »formy francuskie Villona i Marota: chanson, rondeau, ballada, które i Morsztyn widocznie chciał naśladować w wierszach Lutni 91, 202, 209, nie udały się; jedna chanson Voiture'a (Lut. 205), dosłownie tłumaczona, wyszła poprawnej. Porębowicz zwraca też uwagę na naśladowane z Marota łańcuchowe sprzęganie niektórych wierszy w Lut. 208«.

binacje rymów w każdej zwrotce są inne. Wreszcie w zwrotce ostatniej człony wierszowe z sobą rymują:

Wiersz 1: rady — zdrady;
Wiersz 2: końca — słońca;
Wiersz 3: potrzeba — nieba.

Oprócz sestyny lirycznej i sonetu, t. j. utworów tworzących formę stałą w sobie zamkniętą, znajdujemy u Morsztyna wielką rozmaitość w budowie zwrotek. Przedewszystkiem za Piotrem Kochanowskim (przekład »Jerozolimy Wyzwolonej«) uprawia on z powodzeniem: 1) oktawy, złożone z wierszy 11-zgłoskowych czy to w mniejszych utworach jak Lut. 37, 199 i religijnych, czy to w przeróbce Mariniego »Psyche«, gdzie liczymy 295 oktaw z wytrzymaną rytmiką, dla której nawet niekiedy poeta ucieka się do niezwykłych przekładni w szyku wyrazów, np.:

Jest pałac, wiślne patrzący na wody.

2) sześciowierszowe sestyny epickie ze zwykłemi rymami a b a b c c, np. Lut. 59 »Do Heleny«:

Śliczna Heleno, twojej krasnej cerze
Te nie zrównają swarliwe boginie,
Co spór o jabłko czyniły Wenerze,
Ni sama Wenus, co gładkością słynie.
Gdybyś ty była wdała się w te zwady
Jabłkoć byłby dał Parys i zakłady.

3) Dwuwiersze: każda para złożona z wiersza 5- i 6-zgłoskowego z rymami parzystemi, np. Lut. 122 »Do sąsiada«:

Masz przyjaciele,
A wżdy rzekęć śmiele,
Choć w dobre chwile,
Nie znasz krotofile.

Czterowierszowych zwrotek znajdujemy najwięcej, z rymami parzystemi, lub przekładanemi; te ostatnie zaznaczam literami:

1) Zwrotka saficka: 11, 11, 11, 5, np. Lut. 94 »Do Lutnie«:

Lutni wszechmocna, lutni słodko-stroinna,
Której smacznego dźwięku nieuchronna
Wdzięczność złe myśli rozpędza, i człeku
Przysparza wieku.

Podobnemi zwrotkami napisał poeta: Kan. 10, Lut. 131, 189.

5) 11 a, 13 b, 13 a, 11 b Lut. 23 »Przechadzka«:

Ogrodzie wdzięczny, niech mi wolno będzie
Przechadzki dziś po tobie zażyć i z swojemi
Smutkami twe uciechy w jednym zmieszać rzędzie
I zażyć wczasu po cieniami twemi.

6) 11, 10, 11, 11 Lut. 17 »Na łakomą«:

Dziękuję, Zosiu, że moje zawody
Doszły u ciebie słusznej nagrody,
Lecz nie wiem, czemu swych posług nie tracę:
Czy że cię kocham, czy że dobrze płacę.

Na 9 zwrotek w dwu wiersz 10-zgłoskowy został zastąpiony przez 11-zgłoskowy, może tylko przez omyłkę druku, bo rytm można poprawić:

Muszę obmyślać (i) żydło i stroje.
Prośba i chciwe w(oj)e obyczaje.

7) 11 a, 11 b, 8 a, 11 b Lut. 56 »Na kwiatki«:

Kwiateczki, świeżo urwane z ogroda,
Puśćcie się chętnie dla Kasie swej grzędy!
Czeka was wielka nagroda:
Natka was za kształt i w swe włosy wszędy.

8) 11, 11, 7, 11 Rel. 5 »Na wielki piątek«:

Może mieć chętnie pierwsze między drzewy
Miejsce, nad palmy i rosłe modrzewy
Kiedy w takiej koronie
Wiecznemu Panu ozdobiło skronie.

9) 11, 11, 7, 13 Lut. 29 »Niebytność«:

Takem rozumiał, że rozstanie z tobą
Mniejszą mnie miało nawiedzić żałobą
I za twą niebytnością
Miałem się znowu witać z zgubioną wolnością.

10) 10, 10, 9, 10 Lut. 21 »Lament pasterski«. Tylko zwrotka wstępna:

Dafnis będąc od swej opuszczony
Dorynty tak żal nieutulony
Swój wyrażał; góry słuchały
I zwierzęta, i lasy i skały.

Każdy wiersz 10-zgłoskowy dzieli się na 4 + 6, ale w wierszu drugim nieprawi li[illegible] spadek głosu przed średniówką. Wiersz 9-zgłoskowy dzieli się na 4 + 5. Zwrotka tworzy wstęp do wła-

ściwej treści, żalów Dafnisa, które wyrażają się w zwyczajnych dystychach rymowanych z wierszy 11-zgłoskowych (5 + 6).

11) 8, 8, 11, 11 Kan. 13 »Dobra myśl«:

Teraz, kiedy słońce pali,
Siadszy na przestronej sali,
Lubo pod gęstym cieniem jaworowym,
Chłodźmy się, bracia, napojem Bachowym.

12) 8, 5, 8, 11 Lut. 208 »Do oczu«:

Oczy, serce wam hołduje,
I tym się psuje;
Kto kiedy dla własnej szkody
Służy panu nie w nadzieję nagrody.

13) 6 a, 6 b, 8 a, 6 b Lut. 142 »Do Eust. Przeczkowskiego«:

Na stronę frasunki,
Eustachy kochany,
Kiedy mamy kisłe trunki
I wystałe dzbany.

Z czterowierszy kombinują się zwrotki ośmiowierszowe albo przez to, że w obu inaczej są rozłożone rymy, albo że z różnych wierszy są złożone. Trafia się to dwa razy u Morsztyna i za każdym razem taka zwrotka ośmiowierszowa stanowi całość utworu:

14) [11 a, 7 a, 11 b, 7 c], [7 b, 11 c, 7 d, 11 d]) Lut. 31 »Do Zosic«:

Jeśli ty Zosiu w swojej okrutności
Kładziesz pozór czystości,
Musisz dać przodek przed sobą w tej mierze
I lwowi okrutnemu.

Lepiej twojej macierze
Idź za przykładem, która gdyby twemu
Ojcu była łajała,
Jeszczebyś, miła, na przedmieściu spała.

15) [6, 6, 5, 11], [5, 5, 10, 11] Lut. 182 »Do Wł. Szmelinka«:

Bracie Władysławie,
Po złej w głowie sprawie
Ba, i w żołądku,
Kiedy w puzderku nie stało nam wątku.

Ty bez ogródki
Przyśli nam wódki
A jeśli jeszcze dasz i piernika
Napiszęć na drzwiach: tu sławna aptyka.

Pięciowierszowe zwrotki:

16) 7 a, 7 b, 7 b, 7 a, 7 a (ostatni wiersz refren), Lut. 109 »Do przystarej«:

Głupiuchnaście, gospodze,
Jeżeli tak mniemacie,
Że kiedy twarz zatkacie,
Ubijecie mię srodze.
Głupiuchnaście, gospodze.

Dzięki refrenowi, rymy *a* pierwszej zwrotki w tych samych miejscach powtarzają się i we wszystkich innych czterech zwrotkach. W ostatniej jest mała zmiana, bo wiersz refrenowy, nieco zmodyfikowany, stoi na przedostatniem miejscu.

17) 8 a, 8 a, 11 b, 5 b, 11 b; ma to być naśladowanie *chanson;* Lut. 91 »Do kramarki«:

Moja droga kramareczko,
Me złoto, me pieścidłeczko,
Nikt ci nie zada, żeby twój kram chudy,
Kiedy twe budy
Wszystkie gładkości napełniły cudy.

Sześciowierszowe zwrotki:

18) 11 a, 11 a, 8 b, 11 c, 11 c, 8 b Lut. 197 »Na lutnistkę«:

Spuść welum na twarz, kiedy słodkie strony
Na lutni w sposób przebierasz ćwiczony,
Bo melodyją uczoną

Tak pieścisz uszy, że cię każdy zgoła
Z głosu osądzi pewnie za anioła,
Byleś grała za zasłoną.

Zwrotka stanowi całość utworu.

19) 10 a, 10 a, 10 b, 4 c, 6 c, 6 b Lut. 210 »Do Kasie«:

Śliczna Kasiu, twe zacne przymioty,
Chociaż upornych ciągną w zaloty,
Potężne są pęta twej gładkości.
Kto urody
Twej zajrzy, ten szkody
Pewien w swej wolności.

Wiersze 10-zgłoskowe w całym utworze są arytmiczne, gdyż nie mają stałej średniówki, dzieląc się na: 4 + 6, 5 + 5, 6 + 4.

20) 8 a, 11 b, 8 a, 11 b, 8 c, 11 c Rel. 4 »Słup biczowania«:

Alcydes, sławny zwycięstwy,
Przebywszy siła i ziemi, i morza
I przyszedszy swemi męstwy
Tam, gdzie wieczorna padnie słońca zorza,
Z tym wierszem wystawił słupy:
Nie dalej bierze ręka ludzka łupy.

Ze względu na rozłożenie rymów zwrotka ta najbardziej się zbliża się do zwykłego typu sestyny, ale się różni od niej, że się składa z wierszy nierównych.

21) 7 a, 11 b, 11 a, 11 b, 11 a, 7 a (wiersze 7 a są refrenem) Lut. 202 »Serenata«: (jest to nieudane rondo):

Dobranoc, dziewczę moje!
Już brudnym cieniem okryły się nieba
I zgasły słońca zachodnie podwoje;
Już się na smaczny sen udać potrzeba,
I w nim utopić dzienne niepokoje.
Dobranoc, serce moje!

Z powodu wierszy refrenowych rym *a* powtarza się w jednakowych miejscach we wszystkich zwrotkach.

»Siedmiowierszowe:

22) 6 + 6 a, 10 a, 11 a, 8 b, 11 b, 6 c, 8 c Lut. 211 »Rozjazd«:

Bóg cię żegnaj, Kasiu! Nieba zazdrościwe
Już nas dzielą. Coć im były krzywe
Przyjaźni nasze szczere i prawdziwe?
Już tedy na pożegnanie
Przymi to ostatnie pocałowanie,
Przymi zbiegłą duszę
W usta twe, jać wytchnąć muszę.

W całym utworze wiersze 10- i 11-zgłoskowe są arytmiczne, gdyż niema w nich miejsca stałej średniówki.

23) 8 a, 8 a, 9 b, 8 c, 9 b, 9 b, 8 c (refren) Lut. 205 »Do oczu swoich« (jest to *chanson* Voiture'a):

Oczy me, w czymże(m) was zdradził
I kto mię z wami powadził
Że na mą szkodę tak godzicie?
Czemu wzrok wasz tam ochoczy,
Czemu z uporem tam patrzycie,
Skąd mi upadek przynosicie?
Com wam zawinił, me oczy?

Wiersze 9-zgłoskowe dzielą się na 5 + 4, lub nie mają stałej średniówki i brzmią arytmicznie.

Ośmiowierszowa:

24) Oktawa z 11-zgłoskowców Lutnia I, 4 »Do panny«, 4 zwrotki; tamże I, 37 »Sen«, 4 zwrotki.

Dziewięciowierszowa:

25) 8 a, 10 b. 10 a, 5 b, 6 c, 10 c, 6 a, 6 a, 5 c Lut. 204 »Do serca«:

Serce, nie skarż na okowy.
Całuj ogniwa tego łańcucha,
W którym cię trzyma na okup nowy
Dobru otucha.
Wolności stracenie
Miej za zysk i dziękuj uniżenie,
(Bo) dla ślicznej Heleny
Jak twarz nie ma ceny,
Tak i więzienie.

Wiersze 10-zgłoskowe dzielą się na 5 + 5, ale w pierwszej zwrotce wiersz 6 jest nieprawidłowy i tak samo wiersz 8 mający o jedną zgłoskę za wiele.

Dwunastowierszowa:

26) 6 + 6 a, 6 + 6 a, 6 b, 6 c, 6 b, 6 c, 6 d, 6 e, 6 e, 6 d 6 + 6 f, 6 + 6 f Lut. 209 »Czujny« (2 zwrotki; ma to być naśladowanie ballady):

Niechaj ci poduszka w tę noc nie smakuje
We łzach i wzdychaniu nie śpi, kto miłuje

Żołnierz sławę traci — Gnuśniejąc w pokoju
Noc najlepszej płaci — W kupidowym boju
W cieniu się ukryją — Utarczki miłości
Pobudkę lubości — Same gwiazdy biją

Sam się o wygodę gnojek nie frasuje
We łzach i wzdychaniu nie śpi, kto miłuje.

Wiersz do Stanisława Morstina (str. 231) ma zwrotki różne, mieszane.

W porównaniu z Zimorowiczem Morsztyn przedstawia postęp taki, że przynajmniej wiersze najpospolitsze, t. j. 13- i 11-zgłoskowe zwykle mają rytm właściwy i tylko wyjątkowo trafia się brak lub nadmiar zgłoski (co może na karb wydawców policzyć trzeba); natomiast jeszcze stosunkowo nierzadko zdarza się u niego nieprawidłowy spadek głosu przed średniówką. Jednakże jego pewne rodzaje wierszy (9-, 10-,

a niekiedy też 11-zgłoskowe, przeplatane z innemi, krótszemi lub dłuższemi) bywają arytmiczne, czyli tutaj znajdujemy tę samą wadę, którą częściej spotykaliśmy u Zimorowica.

Morsztyn, wprowadzając do swych utworów refren, zawsze go rymował z jakimś innym wierszem zwrotki (Lut. 109, 202, 205, same naśladownictwa zachodnio-europejskich form zwrotkowych), przez co w tych utworach znalazły się zawsze liczne wiersze o jednym wspólnym rymie.

Pod względem poprawności rytmu na równi z Morsztynem można postawić **Wespazjana Kochowskiego** (1630—1699), ale obaj ci poeci w zakresie techniki wersyfikacyjnej różnią się tem głównie, że Kochowski naogół ma większą skłonność do uprawiania prostszych form zwrotkowych. Często nawet w »Niepróżnującem próżnowaniu« (r. 1674) używa wierszy równorytmicznych, więc przedewszystkiem typów popularnych: 11-, lub 13-zgłoskowca (5 + 6 lub 7 + 6), a także wiersza 8-zgłoskowego. Poza tem z wierszy dłuższych znajdujemy u niego typ 12- i 10-zgłoskowców dzielących się na połówki (6 + 6 np. II, 11, 5 + 5 np. II, 35); z krótszych bezśredniówkowych wiersz 7-zgłoskowy. Jemu też, drugiemu po Kochanowskim, udaje się i wiersz 9-zgłoskowy (5 + 4), którym napisał utwór w NP. (»Niepróżnującem próżnowaniu« I, 24 i Epodon 8, a nadto używał tegoż samego wiersza i w zwrotkach różnowierszowych; tutaj tylko w NP. I, 2 nie ma on stałej średniówki, ale wszędzie indziej, gdzie się tylko trafia, zawsze przedstawia typ 5 + 4, ściśle przeprowadzony.

W dwuwierszach nierównych, rzadko zresztą przez Kochowskiego używanych, mamy łączenie wierszy 7- i 6-zgłoskowych (NP. I, 17), a prócz tego w tych dwuwierszach, zarówno jak i w obszerniejszych zwrotkach znajdujemy typy mniej zwykłe, mianowicie wiersza 12-zgłoskowego (7 + 5) w połączeniu z 8-zgłoskowym, 14-zgłoskowca (8 + 6), łączącego się z wierszem 8-zgłoskowym (pierwsze NP. I, 5; IV, 33, 35, drugie Epodon 11). Ten wiersz 7 + 5 jest typem ulubionym Kochowskiego; może u nikogo więcej nie znajdziemy go tak często.

Jeżeli jeszcze do wyliczonych typów wierszowych dodamy używane w zwrotkach mieszanych wiersze: 4-, 5-, 6-zgłoskowe, to wyczerpiemy już cały ich zasób u Kochowskiego. Budowa ich jest zawsze prawidłowa, średniówka wypada tam,

gdzie być powinna, a rytm, zamykający czy to przedśredniówkową, czy końcową część wierszy, jest bardzo rzadko męskim.

Kochowski był też powściągliwym w budowaniu zwrotek niezwykłego typu. Najobszerniejszą jest jego zwrotka 14-wierszowa, ale składa się ona właściwie z dwu jednakowych 7-wierszowych, które przez to tylko łączą się w formalną całość, że ich siódme wiersze z sobą rymują; układ zaś zwrotki 7-wierszowej jest u niego taki: dwa wiersze 11-zgłoskowe i dalej cztery 4-zgłoskowe wszystkie parzysto rymowane, ostatni 6-zgłoskowy, rymujący z takimże zwrotki następnej (np. NP I, 10). Zwrotka 9-wierszowa ma także budowę prostą i przejrzystą: dzieli się ona na dwie części: pierwszą stanowi 6-wiersz złożony głównie z 6-zgłoskowców, między któremi na trzeciem i szóstem miejscu stoją 4-zgłoskowce, a rozkład rymów jest a a b c c b; drugą część 3-wierszową z rymem wspólnym tworzą wiersze: dwa 5-zgłoskowe i ostatni 6 + 6. Zwrotka 8-zgłoskowa przedstawia najczęściej oktawę, oprócz tego mamy jej jeszcze okaz taki, że po czterech 11-zgłoskowcach następują cztery 8-zgłoskowce (wszystkie parzysto rymowane NP III, 1), albo po czterech 8-zgłoskowcach parzysto rymowanych idą: 8 c, 4 d, 4 d, 7 c (NP. I, 12).

Zwrotka 6-wierszowa ukazuje się tu w dwu typach: w jednym po każdej parze wierszy rymowanych następuje wiersz innej miary, i te dwa wiersze z sobą rymują (5 a, 5 a, 6 b, 5 c, 5 c, 6 b »Chrystus cierpiący«; 4 a, 4 a, 6 b, 4 c, 4 c, 6 b NP. III, 25; 7 a, 7 a, 6 b, 7 c, 7 c, 6 b NP. Epodon 12, wreszcie 8 a, 8 a, 7 b, 8 c, 8 c, 7 b »Różaniec«). Inny typ ma rozłożenie rymów sestyny: a b a b c c, ale różni się od niej tem, że składa się z czterech wierszy 8-zgłoskowych i z ostatnich dwu 6-zgłoskowych (NP. Epodon 13).

Najczęściej Kochowski posługiwał się zwrotką czterowierszową, zwłaszcza z rymami parzystemi i różnemi kombinacjami wierszy różnorytmicznych; najczęstszą jest zwrotka saficka. Reszta ma rymy przeplatane: a b a b, i raz tylko a b b a. We wszystkich czterowierszowych zwrotkach łączą się wiersze 11-zgłoskowe z 5-, 6-, 7-, 8- lub 9-zgłoskowemi, a nadto 8-zgłoskowe z 6- lub 12-zgłoskowemi (7 + 5), 7-zgłoskowe z 13- (7 + 6), lub 6-zgłoskowemi i wreszcie 6-zgłoskowe z 10- (5 + 5), lub z 12-zgłoskowemi (6 + 6). Natomiast, jak to już wzmian-

kowaliśmy, wiersze najkrótsze, 4-zgłoskowe ukazują się tylko w zwrotkach obszerniejszych, różnowierszowych.

Sumaryczną ocenę techniki wersyfikacyjnej Kochowskiego podaje St. Turowski w książce »Wespazjan Kochowski na tle współczesnem, jako poeta«, we Lwowie 1908, str. 30: »Rytmika gładka jest i nieraz dziwnie wdzięczna. Koślawe rymy są, lecz rzadkie zboże bez kąkolu; zdarza się także dla rytmu kompromis z gramatycznem sumieniem, ale ogółem wziąwszy, Kochowski bardzo dobrze włada formą. Strofy buduje rozmaite, jedne tylko rytmiczne, inne nawet śpiewne, inne wprost sztuczne. Nazwy: sonet (III, 32) i kancona (IV, 23) używa nie we właściwem, ale w znaczeniu pieśni. Słowa madrygał (III, 10) nie rozumie zupełnie. W »Niepróżnującem próżnowaniu« jest jednak 47 rodzajów wierszy[1]). Oprócz jednostajnych (13-, 8- i 7-zgłoskowych) jest 31 różnych strof czterowierszowych, dwa rodzaje strof 5-wierszowych, dwa trójwierszowych, pięć sześciowierszowych, jeden siedmio- i jeden ośmiowierszowej. Wkońcu oktawa i kombinacja dwóch zwrotek czterowierszowych różnej długości (III, 1). Mówi się, że **Twardowski** zasłużył na uznanie przez bogactwo form. Tymczasem ma on tylko 22 rodzaje wierszy. Zwrotek ma trzy typy (4-, 6- i 8-wierszowy) — Kochowski ma sześć; sposobów rymowania Twardowski ma pięć — Kochowski ośmnaście«.

Nie zauważyliśmy u Kochowskiego skłonności do dzielenia wierszy 8- lub 7-zgłoskowych na stałe dwa człony, ani wierszy dłuższych na trzy lub cztery części stałe. Tym sposobem poeta utrzymuje się w granicach dawnych zasad rytmicznych i przeprowadza je ściśle w swych utworach; dlatego też zapewne drobne rytmy 4- lub 5-zgłoskowe zaopatruje w rymy, tworząc z nich tym sposobem osobne wiersze. Poza zwrotkami różnowierszowemi używa tylko rymów parzystych, zrzadka potrójnych, np. NP. Epodon 13. w utworze pisanym wierszami 13-zgłoskowemi.

Z innych poetów XVII w. żaden nie daje nowego materjału dla historji naszej wersyfikacji. **Wacław Potocki** (1623—1696) po największej części zadowalniał się równemi 13-zgłoskowcami, a że dbał bardzo o rytm i rozumiał się na ważności średniówki, przeto nieraz dla rytmu dziwnie prze-

[1]) Zapewne autor ma na myśli zwrotki i zespoły zwrotek.

stawiał wyrazy, np.: »Mówią ludzie, krom wszelkiej że nad wodę przeczy« = mówią ludzie, że krom wszelkiej przeczy nad wodę..., albo: »Niech będzie pewien, miodu że przypłaci drogo, albo: »Taż woda w gardło którą wraca się wykrztusi = taż woda wraca się w gardło, którą wykrztusi; albo jeszcze: »Na tych co gwałcą szczeka pies komorę we dnie« = na tych pies szczeka, co gwałcą komorę we dnie. Przy takiej przekładni wyrazów niepodobna nieraz rozmieścić potrzebnych przecinków, ale średniówka zawsze wypada we właściwem miejscu.

Jednak i Potocki odstępował niekiedy od zwykłej normy wierszowania: w »Ogrodzie fraszek« (wyd. Brücknera, Lwów 1907) opisywał »Żywot ludzki« (I, 528) przeplatanemi wierszami 7- i 6-zgłoskowemi: »Dopiero kwiatek pachnie, Aż skoro chłop kosą Zamierzywszy się machnie, Siano z niego niosą« i t. d. »Stary z młodą« (II, 96) ma też rytmy mniej zwykłe i ludowy układ zwrotki: tutaj dawny trójdzielny wiersz 14-zgłoskowy (4 + 4 + 6) rozłożył się z pomocą rymów na trzy oddzielne wiersze:

Nie do ładu, Stary dziadu, Skoroś się już zstarzał,
Żebyś siwym Z ludzkim dziwem Małżeństwo powtarzał.

Wreszcie »Marność żywota ludzkiego w śmiertelnem ciele« opiewał oktawami, z 11-zgłoskowców złożonemi (II. 119).

Z rymami Potocki postępuje nieraz bardzo śmiało: nie zważa na różnice akcentowe np. w »Moraljach«, Bibl. pisarzów polskich, Nr. 69, Kraków 1915: *nizka ma — Adama*, str. 542, *wiary ma — dotrzyma* 531, *nikogo tem — kołowrotem* 532, *skryto — widzi to* 535, *chodziwszy w niej — przeciwni* 543, *żyda — niźli da* 548, *w której są — łysą* 549, *podniesie — ciągnie się* 554 i t. d. prawie na każdej stronnicy. Z punktu widzenia akustycznego są to rymy raczej »dla oka« niż »dla ucha«. W innych razach Potocki rymuje »dla ucha«, nie zważając na wrażenie oka: *komu — slostramu* 451, *bociana — ramiona* 437, stosownie do miejscowego sposobu wymawiania *(slostromu, bociona)*, choć niekiedy i dla oka ustępstwo czyni np. *przyjaciół — straciół* 355, *rola — pozwola* 404, *wiadom — odpowiadom* 428, *potomstwa — kłomstwa* 590, *domach — romach (= ramach)* 371, *jędze — międze (= miedze)* 527 i t. d.

Opaliński Krzysztof (1610—1666) według zdania Stanisława Potockiego[1]) pisał swoje satyry[2]) w wierszach miarowych; widocznie Potocki za miarowe uważał wiersze nierymowane, skoro twierdzi, że i »Odprawa posłów« Jana Kochanowskiego z miarowych wierszy się składa. Swoją drogą Potocki uznaje, że i Kochanowski, i Opaliński usiłowali tylko w języku polskim znaleźć zasady prozodji, ale dokonać tego nie mogli. W rzeczywistości K. Opaliński pisał swe satyry wierszem nowoczesnym, rytmicznym, 13-zgłoskowym zwykłego typu, t. j. ze średniówką po zgłosce 7-ej. W wierszach tych bywają niekiedy tylko usterki, albo też licencje rytmiczne, np. kiedy autor każe nam czytać: »dyjabły«, to znowu »Jezujci«, »jezujckich«, albo łacińskie »alii« w jednym i tym samym wierszu uważać raz za wyraz 2-zgłoskowy, a drugi raz za 3-zgłoskowy:

I owych, że dyjabły, miły Stanisławie,
Nie lubię, co mi owo, zakrzywiwszy główkę,
Chodzą... (Ks. II, Sat. II).

O wychodkach jezujckich co rzekę? którymi
Jezujci zasmradzają świat, bo pewnie od nich
Nie wyszłoby nic, coby przydać się im mogło... (Ks. IV, Sat. X).

Takto Cajus, iak Scius i według Tacyta
Magis alji homines, quam alii mores... (Ks. III, Sat. V).

Wiersze miarowe są tylko tam, gdzie autor z mowy polskiej przechodzi do makaronicznej i w tej ostatniej utrzymuje się przez dłuższy szereg wierszy, np. w ks. IV, Sat. X):

A on dla chleba, nie dla nieba chce być księdzem
I spieszy się do tego stanu bez uwagi,
Nie dbając, co poeta w swoim makaronie
De eligendo vitae genere powiada:
Forsitan et monachus fieri, fierique kaplanus
Non mala conditio est. Sed tu wybierare
Vitam naturae, quae sit accommoda twojej.
Nempe potes czystum verbis jurare żywotum,
Et quod jurasti re ipsa praestare: kaplanus
Sis licet et świeckos securus neglige stanos:
Sin aliud natura jubet, quam święte kapłaństwo,

---

[1]) »Pochwały, mowy i rozprawy«, część II w Warszawie, 1816, str. 373.

[2]) »Juvenalis redivivus to jest Satyry albo przestrogi do naprawy rządu y obyczaiów w Polszcze należące« r. 1650.

Tu ne lude Deos et srogum wara piorunum.
Atque hoc est unum, cur nostro tempore więcej
Expediat świeckum quam, statutum ambire duchownum.
Omnes ludzie sumus, nobis tamen esse żonatis
Concessum est, solos grzech jest ożeniare kapłanos...

Natomiast w ustępie innym tylko trzy wiersze łacińskie w heksametrach (ks. V, Sat. VI):

Błaznowie chwalą, sami nie wiedząc co, ani
Kaznodzieja, quo tendit, choćby go umęczył,
Nie powie, ad quem finem ściąga mowa jego
Dyspozycyjej żadnej nie będzie. Trzy po trzy.
Nuż gdy pocznie mianować rozmajte przykłady:
Będzie tam Pompeijusz, cesarz rzymski, będzie
Martius Campus, wielki on w Rzymie senator,
O którym gdzieś napisał Pindarus, historyk,
Że głupich nigdy nierad słuchał kaznodziejów.
Cóż, gdy zacznie cytować poetów? powiedział
Virgilius, że nemo cum crimine vivit
Post pisces nuces. Horatius przydał [1]):
Arma virumque cano, ale Demosthenes
Poeta sławny Rzymski inaczej powiada,
I mowi temi słowy: Herculea retro
Postquam scandalivoris urgentia fata camellis
Instante posuere metu, tum fulgida cavum
Torva mimalloneis implerunt cornua bombis.
Szumny sens, daj go katu i coś głębokiego
I niewyrozumiałego. Arcy mądrze każe
Ten wielki kaznodzieja i teolog wielki.

Dopiero przedostatni rok wieku XVII przyniósł u nas nowość: wyszły wtedy »Bajki Aezopowe« **Krzysztofa Niemirycza** w Krośnie nad Odrą r. 1699, przekład z Lafontaine'a, różniący się tem od dawniejszych »Ezopów« polskich, że ułożony w wierszach nieregularnych, raczej nieregularnie mieszanych. Tłumacz użył tego sposobu świadomie, aby bajkom nadać styl bardziej naturalny i usprawiedliwiał się w następujący sposób wobec czytelnika:

Niech się nie myli, kto te bajki czyta,
Lub inszy człowiek, lubo też poeta,
Mniemając, że ten wiersz nieregularny
Jest łacny, podły, niemodny i marny,
I że ci jeno tego stylu drogą
Chodzą, co pisać inaczej nie mogą.

[1]) Wiersz wyjątkowy, 11-zgłoskowiec.

Sam poeta nie wie,

...czy polskim językiem
Wydał kto kiedy wiersze takim szykiem,

ale mówi, że co

Wolno Francuzom, Włochom i Hiszpanom,
Wolno niech będzie i Polakom panom.

Wiersz nieregularny nie jest według niego bezładnym chaosem:

...tych wierszów wolność umiejętna
Chce być wyraźna gładka i nie mętna,
Hojna w koncepty i terminy zwięzłe,
W żarty przystojne i przysłowia niezłe,
A wszystko z kunsztem.

Niekoniecznie bowiem wiersze mają być równe, lub rymowane parzysto; wolną ma być miara wiersza

. . . . . a to z tej racyjej,
żeby dogodzić lepiej relacyjej.

Na czem to dogadzanie relacji polegać ma, tego się możemy domyślić: przysłowia mają swą ustaloną formę, której i w bajce zmieniać nie należy, rozciągając ją lub skracając stosownie do miary wiersza; wyrazistości rysów nie trzeba mącić dodawaniem niepotrzebnych wyrażeń; koncepty i żarty powinny być zwięzłe. Więc Niemirycz nietylko naśladował obce wzory z wierszami nieregularnemi, ale jasno zdawał sobie sprawę z ich wartości artystycznej. To też bajkopisarze, choć nie wszyscy i nie zawsze, szli za jego przykładem zarówno w wieku XVIII, jak i później, czego przedtem nigdy nie bywało. Wiersz taki ożywia i urozmaica bajkę, pozwala krótkiemi a energicznemi rytmami uwydatniać to, co autor uważa za najważniejsze; w rękach zręcznego pisarza jest on środkiem bardzo efektownym, ale jego użycie jeszcze przez lat kilkadziesiąt było ograniczone tylko do bajek, dopóki znów nie zastosował go jeden z najbardziej klasycznych naszych pisarzy do nowych celów, zupełnie innej natury. Dla dokładności trzeba przypomnieć, że już przed Niemiryczem w jednym utworze (»Do Stanisława Morstina«) Andrzej Morsztyn użył wierszy nieregularnie mieszanych (11-, 8- i 6-zgłoskowców), to jednak było tylko wyskokiem jego dobrego humoru, jedynym wyjątkiem. Początek tej żartobliwej przemowy jest taki:

Nie mądrej ci to, bracie, sprawa głowy
Słać drwa do lasa i do Aten sowy
I wiersze do ciebie.

Przyjm jednak wdzięcznie młodości mej czyny
Dobyte szczęściem z prochu, z pajęczyny,
Która zazdrośnie twoje prace grzebie.

Niezawsze swoje miło; i bez sromu
Idziesz na obiad, choć masz co jeść w domu.
Wiem ja, że niebo nikomu
Nie dało z drugim jednakiego smaku.

A oto wyjątek z bajki Niemirycza: »Członki i żołądek« [1]):

Serce krwię świeżej nie miało,
A to grunt... I gdy tak pości
Żołądek, wszystkim członkom przychodzi do mdłości.
Tu buntownicy postrzegli,
Jako źle bez gospodarza.
Każdy się z nich upokarza,
I znowu do swej funkcyjej pobiegli,
Widząc, że ten, który się zdał być w próżnowaniu,
Jest najpotrzebniejszym ku ich zachowaniu;
Owszem, że wszystko na nim należało,
Choć na pozór robił mało.

---

[1]) J. Ejsmond »Antologja bajki polskiej«, Warszawa, str. 38.

V. WIEK XVIII I POCZĄTEK XIX

W okresie Saskim, ubogim w talenty poetyckie, nie ukazało się nic zasługującego na uwagę w dziedzinie techniki wersyfikacyjnej. Sposób wierszowania **Elżbiety Drużbackiej** (1695 – 1765) mało wzbudza zajęcia: jej wiersz jest gładki, ale jednostajny; w dwu utworach użyta zwrotka, złożona z czterech 13-zgłoskowców i końcowej pary wierszy 5-zgłoskowych, nie jest harmonijną. Jednakowemi też prawie zawsze wierszami 13- lub 11-zgłoskowemi pisał **Józef Epifanjusz Minasowicz,** którego »Zbiór rytmów polskich« wyszedł w r. 1755—6 w czterech tomach. Nieco urozmaicony rytm jest w jego przekładach pieśni, np. z Sarbiewskiego:

Porzuć niegodne, Liku, narzekania
Niech z żałosnego pierś wytchnie wzdychania;
Otrzyj z posępnej chmury czoło
Niech pogodą jaśnieje wesoło.

Każda zwrotka w tej i w innej pieśni kończy się zespołem wierszy: 5 + 4, 4 + 6, nie wywierającym miłego wrażenia. I on, jak Kochowski, nie wie, co to jest sonet: w przekładach swoich zachowuje nazwę sonetu bez zachowania jego formy.

Poeci Stanisławowscy naogół też niewiele dbali o urozmaicenie swego wierszowania. **Ignacy Krasicki** (r. 1735—1801) w poematach pisanych oktawami (»Myszeis«, »Monachomachja«, »Antymonachomachja«, »Wojna Chocimska«) używał wiersza 11-zgłoskowego (5 + 6), a satyry i listy pisał wierszami 13-zgłoskowemi (7 + 6); nawet pierwszą serję swych »Bajek« ułożył w wierszach jednostajnych (13-zgłoskowych) i dopiero w »Bajkach nowych« wiersze dłuższe nieregularnie

przeplatał krótszemi, nawet 2-zgłoskowemi. Zalety stylistyczne oraz doskonałe uregulowanie rytmu wskutek stałego rozłożenia głównych akcentów nietylko w końcu wiersza, ale i przed średniówką, a także wskutek częstego zaznaczenia średniówki znakiem przestankowym, czynią wiersz Krasickiego niezwykle gładkim, potoczystym i pomimo jednostajności pięknie brzmiącym w głośnem czytaniu. Inne typy rytmów u Krasickiego należą do rzadkości i trafiają się przedewszystkiem w »Wierszach różnych«. Znajdujemy więc 8-zgłoskowce w utworze »Do Wojciecha Jakubowskiego« zazwyczaj dzielące się średniówką na dwie połowy i tylko niekiedy w nich trafia się przed średniówką akcent wadliwy, albo też zupełny brak średniówki, np.:

Nie naglij ją, | mój Wojciechu...
Osłodzi myśl || po utracie...
Lecz jak łupi — na w orzechu...

Te 8-zgłoskowce Krasicki przepołowił, gdy pisał »Do Pana Jana« i każdą połówkę w rym zaopatrzył, czyli dał tu długi szereg rymowanych 4-zgłoskowców: »Pani Janie, W każdym stanie Zyskać można: Myśl ostrożna Obrać umie, Gdy rozumie« i t. d. W »Myślach starca« takie pary czterozgłoskowców rymowanych przeplatają się wierszami 7-zgłoskowemi, które także z sobą rymują:

Sny na jawie! W was ja prawie
Kładę moję szczęśliwość;
Cóż jest życie? Śmiech, użycie,
Reszta kłopot, troskliwość.

»Do Michała« wiersze liczą po 5 zgłosek i parzysto się rymują np. »Panie Michale, Wiesz doskonale W codziennym trudzie, Co to są ludzie« i t. d.

Pewną rozmaitość rytmiki przedstawia tłumaczenie »Pieśni Osjana« np. przeplatanie 8- i 7-zgłoskowców:

Czasów onych dzieci morza
Kiedy do nas przybyły,
Tysiąc masztów pierwsze zorza,
Tysiąc żaglów odkryły.

W dumie III »Fingala« oktawy układają się nie w tradycyjnych 11-zgłoskowcach, ale w wierszach dłuższych i krótszych w odpowiedni sposób rymowanych (5 + 6 a, 5 + 3 b, 5 + 6 a, 5 + 3 b, 5 + 6 a, 5 + 3 b, 5 + 6 c, 5 + 6 c):

Rycerze twoi, co z tobą chodzili,
Szukali w sławie ponęty,
Storna, Loklińców wodza, zwyciężyli,
Storna, co dumą był wzdęty:
Mieli go w więzach, z więzów wypuścili,
Poszedł na swoje okręty.
Ale złość jego, rozżarzona w klęsce,
Na to czuwała, jak podejść zwycięzcę.

Pieśń pierwsza Kolmy ma refrenowy dwuwiersz, powtarzający się w końcu oddzielnych n i e r ó w n y c h ustępów, które liczą to 10, to 8, to 6 wierszy.

Wielkiego urozmaicenia i tutaj niema, bądź co bądź jednak w niektórych pieśniach oddzielne partje przedstawiają się w rytmach różnych, co także jest nowością dla wieku XVIII.

Bardzo też umiarkowanym jest zasób rytmów **Adama Naruszewicza** (1733—1796): jego »Bajki« niby to naśladują manierę Lafontaine'a, dość jednak nieśmiało, nigdy bowiem nie znajdziemy w nich tak śmiałych przeskoków od wierszy długich do bardzo krótkich, jak w »Bajkach nowych« Krasickiego. Naruszewicz zadowalnia się przejściami od grupy wierszy np. 13- lub 11-zgłoskowych do grupy wierszy 8-zgłoskowych. W tem wyraża się jego powaga, która tu na ociężałość wygląda, to też wobec tego panującego rysu jego umysłu śmiesznie się przedstawia jego »dytyramb«, napisany z okazji wyzdrowienia króla, a do nastroju komicznego pobudza czytelnika przypisek autora, dodany do tego utworu: »Wiersz ten z natury swojej powinien być szumny, różnorymny, nowych słów wiele mający; tak o nim Horatius pisze, wspominając Pindara... W takowym rodzaju wierszów poetowie, niezwyczajną radością uniesieni, nie za składem rymu, ale za umysłu swego bystrością iść powinni«. W czemże się »uniesienie radością niezwyczajną« u Naruszewicza objawiło? W stylu napuszonym, sztucznym, w języku nieszczerym, w rytmie, mającym niejednostajnością swoją malować wybuchy nagłe i nieposkromione owych uniesień radosnych. Tymczasem para za parą postępują naprzód wiersze dłuższe 13-zgłoskowe (7 + 6), potem krótsze 11-zgłoskowe; za temi 10-zgłoskowce, potem już tylko po 8 zgłosek liczące, wreszcie zupełnie krótkie 5-zgłoskowe, dalej znów 10-zgłoskowe (5 + 5), ale z rymami przeplatanemi, albo też przeplatanki regularne z 13- i 8-zgłoskowców. Wszystko to ciężkie, z trudem wypracowane, z wyra-

żną intencją udawania zapału, to też czytelnik uśmiecha się. czytając końcowe zwroty:

Dokąd cię, Muzo, lube szaleństwo porywa?
Że wszystkie składnych rymów stargawszy ogniwa,
W żadnych się płochy zapęd granicach nie trzyma?
Wybacz, o wielki Królu! jak i radość nié ma,
Tak i pióro swej miary...

Oktawy Naruszewicza (ody: I, 21; II, 8) zawsze się składają z wierszy dla tego rodzaju zwrotek tradycyjnych, t. j. 11-zgłoskowych (5 + 6); tak samo i sestyny, częściej od oktaw używane (ody: III, 7, 9, 11; IV, 4, 9, 11, 13, 17, 20, 22 i t. d.). Częściej od Krasickiego Naruszewicz posługiwał się zwrotkami różnowierszowemi, np. saficką (u Krasickiego w dumie V Fingala, u Naruszewicza oda II, 7; III, 22; IV, 23 i in.). Między jego oryginalnemi odami lub tłumaczonemi pieśniami Horacego możnaby naliczyć kilkanaście różnych rodzajów zwrotek, po większej części mało skomplikowanych i niebardzo urozmaiconych, a nie przedstawiających nic szczególnego w zakresie rytmiki oddzielnych wierszy. Często mamy tu przy nierówności wierszy nużącą jednostajność ich składowych elementów rytmicznych, np. w zwrotce 10-wierszowej, gdzie prócz dwu wierszy 6-zgłoskowych wszystkie inne człony wierszowe lub wiersze całe liczą po 5 zgłosek:

Dzbanie jednego za konsulatu,
Coś się dał ze mną oglądać światu,
Kto ciebie nagnie,
Czy guzów pragnie,
Czy żartować lubi,
Czy się kto twoim podraczy sokiem,
Sen go łaskawym obejmie mrokiem:
Czy mu Wenera
Serce pożera
I na zmysłach gubi.

To samo znajdziemy i w innych rodzajach zwrotek, a nadto między przekładami znów jeden typowy dla Naruszewicza »dytyramb«. Zaczyna się on od parzysto rymowanych dwu 10-zgłoskowców (każdy 5 + 5) i czterech 5-zgłoskowych wierszy, po których idzie jeden wiersz 6-zgłoskowy, dalej nowa taka sama porcja 10- i 5-zgłoskowców i znów jeden wiersz 6-zgłoskowy przykładnie z bratem zgodny w rymie. Dopiero po tej tak jednostajnej i tak kunsztownie obmyślonej zwrotce

autor w dalszym ciągu trochę więcej popuszcza wodze swemu »uniesieniu« i wyraża to formalnie przez mniej prawidłowe mieszanie 11-, 10-, 7-, 8- i 5-zgłoskowych wierszy. Najczęściej Naruszewicz posługiwał się wierszami jednostajnemi, liczącemi po 11 (5 + 6) lub 13 (7 + 6) zgłosek.

Również dość jednostajnym w rytmie był **Kajetan Węgierski** (1755 — 1787) niekiedy używał on zwrotki safickiej, albo par wierszy 10- (5 + 5) i 8-zgłoskowych, ale rysem jego charakterystycznym jest skłonność do używania wierszy różnorytmicznych, nieregularnie mieszanych przedewszystkiem w utworach żartobliwych: w naśladowanych bajkach i w oryginalnym liście do hetmana Ogińskiego, gdzie zaczyna wprawdzie od równych 13-zgłoskowców, ale wpadłszy w ton swawolny, zmienia rytm, gdy opisuje swój przypuszczalny pobyt w niebie, poczem, gdy wraca znów do osoby Ogińskiego, kończy list dwunastu równemi wierszami 13-zgłoskowemi. Zapewne jest to odbicie wrodzonego usposobienia poety, który nie lubił być zbyt krępowanym nietylko warunkami realnego życia, ale i przepisami poetyki, co wyraził w swojej »Myśli o poezji«:

Jeśli wiersz tylko pracą wymuszony
Wiecznej pamięci ma być poświęcony,
Jeśli smutnego słuchając prawidła,
Mam bujnej myśli hamować wędzidła,
Zbyt obarczone chętnie kruszę pióra.
Dla mnie świat polem, granicą natura.

Mimo jednak tych poglądów Węgierski nie zerwał stanowczo ze »smutnemi prawidłami« i rzadko się z ich mocy wyzwalał. Najznamienniejszem dla niego jest użycie wierszy nieregularnie mieszanych w przekładzie »Pigmaliona«. Tutaj nasz poeta po raz pierwszy ten sposób pisania zastosował do utworu poważnego, kierując się własnym smakiem. Ta »scena liryczna«, jak ją nazwał autor, została napisana w oryginale francuskim prozą. Mam przed sobą wydanie, z którego prawdopodobnie Węgierski przekładu dokonał: »Pigmalion. Scène lyrique par Jean Jacques Rousseau. A Varsovie. De l'imprimerie de P. Du Four, imprimeur du Roi«. Pigmalion przemawia krótkiemi zdaniami, z których każde kropkami odziela się od następnego, np. początek: »Il n'y a point là d'ame ni de vie... ce n'est que de la pierre... je ne ferai jamais rien de tout cela... o mon génie, ou es tu?... mon talent, qu'es tu devenu?... tout

mon feu s'est éteint: mon imagination s'est glacée... le marbre fort froid de mes mains...« i t. d. Węgierski każde z tych wyrażeń ujął w formę wiersza tradycyjnego, liczącego 13, 11, 8, 7 lub 6 zgłosek i w tych granicach przez ciąg całego utworu rytm ustawicznie oscyluje, stosownie do podnieconego, gorączkowego stanu duchowego rzeźbiarza, który swym zapałem pragnie tchnąć ducha w wyrzeźbiony przez siebie posąg Galatei. Ustępy, zaznaczone przypiskami Węgierskiego, jako mające być wypowiedziane z większem uczuciem, »żywiej«, »jak najdotkliwiej«, składają się prawie w zupełności z mieszanych wierszy 11- lub 8-zgłoskowych, natomiast moment, w którym Pigmalion »siada, chcąc odetchnąć i przychodzi do siebie powoli« zaznaczony jest czterema wierszami 13-zgłoskowemi. W oryginale tego wszystkiego niema, to też trzeba przyznać, że pierwszy u nas Węgierski w poezji wzniosłej zaczął świadomie w celach artystycznych kojarzyć ustrój spokojny z wierszami dłuższemi, a gwałtowność uczuć z krótkiemi, zaznaczając tym sposobem falowanie napięcia uczuciowego nieregularnem falowaniem rytmu.

Rytmika **Stanisława Trembeckiego** (1735—1812) jest dość urozmaicona, a rytmiczność jego wiersza cieszy się ustaloną sławą. Istotnie, on i Krasicki dotychczasowe normy wierszowania zachowują w największej czystości; można powiedzieć, że idealne wymagania rytmiki według zasad, wytworzonych w średniowieczu, znalazły u nich urzeczywistnienie, gdyż najuporczywsza wada dawnych wierszy polskich, niestałość akcentów przed średniówką, tu prawie w zupełności wypleniona została, wprawdzie bowiem u obu tych poetów trafia się ona jeszcze niekiedy, ale niezmiernie rzadko. Jeżeli nawet Trembecki popełnia jakiś błąd rytmiczny, np. w budowie 9-zgłoskowego wiersza, to trudno go spostrzec, gdyż to zachodzi zawsze w zwrotce różnowierszowej, gdzie przy mieszaniu się różnych rytmów niejednakowość wierszy, mających być jednakowemi, uchodzi uwagi czytelnika. Dość znaczne w porównaniu z Krasickim i Węgierskim bogactwo typów zwrotkowych Trembeckiego można przypisać temu, że ten elegancki i światowy dworak, grając zawsze rolę gorącego adoratora płci pięknej, pragnął okrasami formalnemi i wytworną melodyjnością wierszy zastąpić brak prawdziwego uczucia.

Do utworów, pisanych w rytmie jednostajnym, używał

13- i 11-zgłoskowych wierszy, znacznie rzadziej 8-zgłoskowych, rymując je parzysto. Gdy tworzył równorytmiczne zwrotki z rymami przekładanemi (a b a b lub a b b a i t. p.), posługiwał się wierszami, liczącemi 13, 11, 10 (5 + 5), 8 lub 5 zgłosek, (por. np. »Do Miera« (5 + 5) i »Skoropis do Miera« (5-zgł.). Ponadto zasób jego zwrotek różnowierszowych jest następujący:

1) zwrotka saficka (3 wiersze 11-zgłoskowe, jeden 5-zgłoskowy) różniąca się tem od zwykłego typu, że wiersz czwarty jest refrenem, a przeto rym b powtarza się we wszystkich zwrotkach całego utworu: »Do Stryniewicza«:

Płacze Wenera, a Kupidów zgraja
Struchlała wszystka, w kątkach się przyczaja,
Kiedy się srożysz, wrzaskliwy i huczny
Panie Buńczuczny.

2) 5 + 6 a, 5 + 6 a, 4 + 5 b, 4 + 6 b »Do Naruszewicza«:

O ty, kapłanie Delijskiego świętny!
Przeszłego świadom, przyszłego pojętny,
Wieńcz twe skronie, wieszczą bierz laskę
Śnieżny ubiór i złotą przepaskę.

Jednak i Trembeckiemu tutaj nie udało się utrzymać zupełnej rytmiczności w tych mniej zwykłych dwuwierszach 4 + 5, 4 + 6: w zwrotce czwartej mamy 4 + 6, 4 + 6 przyczem w ostatnim wierszu oksytoniczny przycisk przed średniówką:

Śmierć straszydła || rozpostarłszy ciemne
Wydziera nam || światło dnia przyjemne.

W zwrotce szóstej 5 + 4, 5 + 5:

Najady wiadry nazbyt chylą
I oraczowi nadzieję mylą.

3) 5 + 5 a, 8 b, 5 + 5 a, 8 b:

Tu należą: »Do panny Tekli«, »Balon« i in. Jest to ulubiona Trembeckiego zwrotka, jakiej nie spotykaliśmy dotychczas u żadnego z poetów; czy ją skąd wziął Trembecki, czy też sam ją stworzył, to dopiero szczegółowe badania mogą wyjaśnić. Zasługuje ona na uwagę jeszcze z innego względu, gdyż w kilku utworach znajdujemy w niej zupełną nowość: wiersz 8 zgłoskowy stale dzielony średniówką (5 + 3). Trembecki według typu:

5 + 5 a, 5 + 3 b, 5 + 5 a, 5 + 3 b

napisał utwory: »Do ks. Repnina«, »Do ks. Kazimierza Poniatowskiego«, »Miłość niemowlę«, »Portret Kiopka«:

Już oko suche, promieniem skromném
W nową się dolę wpatruje;
Już serce szczęściem jęte przytomném
Trosków minionych nie czuje.

4) 7 + 6 a, 5 + 3 b, 7 + 6 a, 5 + 3 b »Hymn do Apollina« (13 zwrotek):

O, najjaśniejszy z Bogów! za twoje szczodroty
Kto ci dziękować rozpocznie,
Wyzna, że innych niebian mniej pewne istoty;
Twoja nas krzepi widocznie.

5) 5 a, 5 a, 8 b, 5 c, 5 c, 8 b »Anakreontyk«:

O, wdzięków zbiory,
Piękności wzory,
Panie, królowe, boginie!
Niech wasze oko
Sięga głęboko,
Nie sądząc gracza po minie. (4 zwrotki).

6) Dwunastowierszowa: cztery dwuwiersze: 10-zgłoskowy (5 + 5) i 8-zgłoskowy z rymami przekładanemi, poczem czterowiersz z 13-zgłoskowców (7 + 6) z rymami parzystemi. Tak jest napisany utwór »Na ruinę Jezuitów«, ale zwrotka czwarta zamiast czterowierszem, zamyka się sześciowierszem.

Utwór »Z imionnika M. K.« składa się z dwu czterowierszy skrajnych w rytmie 13-zgłoskowym, gdy zwrotka środkowa, z czterech 8-zgłoskowców jest złożona. Właściwością tych jest, że każdy dzieli się na 4 + 4.

Więc znowu u Trembeckiego odnajdujemy podział krótkiego bezśredniówkowego wiersza 8-zgłoskowego na człony stałe: w jednych utworach na 5 + 3, gdzie indziej na 4 + 4. To ostatnie zjawisko może być przypadkowem, a raczej wywołanem przez ogólną i oddawna w poezji polskiej zaznaczającą się tendencję, o której już wyżej była mowa. Ale podział 5 + 3, to nie przypadek, ani skłonność ogólna; to właściwość w naszej poezji indywidualna, dzielona z Trembeckim przez Karpińskiego, a potem i innych poetów, naśladujących tę manierę. Ma to szczególne znaczenie w naszej wersyfikacji, gdyż dotychczas znaleźliśmy ten typ wiersza (5 + 3) wyłącznie tylko w poezji ludowej.

Franciszek Karpiński (1741—1825) zajmuje nie tak wysokie miejsce pod względem harmonji i rytmiczności wiersza, a natomiast przewyższa innych ówczesnych poetów większem bogactwem typów zwrotkowych, między któremi nierzadko się trafiają niezwykłe i bardzo kunsztowne. I on, podobnie jak inni, w wielu utworach używał wierszy równych parzysto rymowanych z wyłączeniem jednak wierszy 8-zgłoskowych. Są tu następujące typy wierszowe:

1) 11-zgłoskowe (5 + 6) np. »Do młodej panienki 380 [1]):

Teklo, potrzebna nauka młodemu;
Kto ufał wdziękom i wiekowi swemu,
Jak się cokolwiek schylił do wieczora,
Zwyczajnie płakał na zdradliwe wczora.

W utworze tym czterowierszowe zwrotki wyodrębniają się tylko dzięki temu, że każda z nich kończy się kropką i zawiera w sobie myśl zamkniętą.

2) 13-zgłoskowe: »Przewaga zawiści« 375, »Do mądrości« 375, »Chustka Arjadny« 386, »Do St. Małachowskiego« 406, »Żona do zmarłego męża« 411 i inne, między któremi najbardziej znany »Powrót z Warszawy na wieś« 470:

Otóż mój dom ubogi: też lepione ściany,
Też okna różnofarbne, piec nie polewany
I niska strzecha moja! Wszystko tak, jak było,
Tylko się ku starości więcej pochyliło.

3) Wiersza 14-zgłoskowego Karpiński wprowadza typ nowy, dotychczas nigdzie nie spotykany. Tworzące dwuwiersz 14-zgłoskowce stale się dzielą na trzy części: 5 + 5 + 4, przyczem jest też szczególne rozłożenie rymów: w każdym dwuwierszu są dwie pary rymów, mianowicie rymują się zgłoski: dziewiąta i dziesiąta każdego dwuwiersza, oraz trzynasta i czternasta również w każdym dwuwierszu: »Duma« 391:

Gdzie się podziały || szczęśliwe lata || naszej chwały,
Kiedy się do nas || korony świata || ubijały?
Kiedy Czech, Węgrzyn, || Wołoch, Prus hardy || poddaje się
I od północy || Moskwicin twardy || berło niesie!

Tak samo przez trzy zwrotki.

Dwuwiersze nierówne ograniczają się do dwu typów:

4) 6 + 6, 5 + 6: »Szczęście przy Dorydzie« 385, »Do Te-

[1]) Według wydania Turowskiego w Krakowie, 1862.

miry« 388, »Odpowiedź do Filona« 389. Oto początek pierwszego z tych utworów:

Kiedy ja usiądę koło mej Dorydy,
Oczy w nią wlepię i zapomnę biedy.
A ona mi jeszcze powie, jak mawiała:
»Daj mi twe serce, jam ci moje dała«.

5) 7, 6: »Pieśń mazurska« 404:

Dla hożej swojej żony
Maciek wypędzony.
Porzucił dom, stodoły,
Uciekł prawie goły.

Wiersze równe wskutek systemu rymów przekładanych tworzą czterowiersze:

6) Z 6-zgłoskowców: »Mazurek« 364:

Dobranoc, Jacenta,
I wam, usta czyste,
I słodkie oczęta,
I piersi parzyste.

7) Z 7-zgłoskowców z których każdy stałą średniówką dzieli się na dwie części (4 + 3): »Przypomnienie dawnej miłości« 384:

Potok płynie doliną,
Nad potokiem jawory;
Tam ja z tobą, Justyno,
Słodkie pędził wieczory.

Ten rytm wytrzymany w 7 zwrotkach wydania warszawskiego i nadto jeszcze w dwu, znajdujących się w ogłoszonej przez Wójcickiego redakcji rękopiśmiennej tegoż utworu, a wydrukowanej w Dzienniku Warszawskim r. 1827, t. VII, str. 75 i 76. Trudno przypuścić, żeby w 9 zwrotkach czyli 36 wierszach takie stałe umieszczenie średniówki było igraszką przypadku. Tak samo ułożona »Pieśń pasterska do Zosi« 424. Zresztą poniżej nieraz się spotykamy u Karpińskiego z wierszami 8-zgłoskowemi lub krótszemi, dzielącemi się stale na dwa człony.

8) Z 8-zgłoskowców: »Do Ign. Potockiego« 371 i in.

Nad domu twego zwaliskiem
Czego stoisz zapomniony?
I zdajesz się być przyciskiem
Ciężkiego losu schylony.

»Pieśń poranna« z 4 zwrotek takich złożona, wykazuje podział wiersza na 4 + 4 z wyjątkiem jednak 4 wierszy, rozrzuconych w różnych miejscach.

9) Z 10-zgłoskowców, podzielonych na dwie równe części (5 + 5): »Kloe« 366) są parzyste, a mimo to zwrotki są wyodrębnione formalnie, ponieważ w każdej powtarza się ten sam wiersz ostatni, wskutek czego we wszystkich zwrotkach w ostatnim dwuwierszu powtarza się stale rym b b:

Za panowania Leszka Białego
Chciało się blisko być króla tego.
Wszystkie się za nim oczy zwracały:
Bodaj to Leszko królował Biały!

10) Z 11-zgłoskowców (5 + 6): »Przeciwko fanatyzmowi«: 377:

Krzyż w jednej ręce, żelazo ma w drugiej,
Zasłonił oczy, pozatykał uszy!
Tak świat obiega, jak jest w sobie długi,
Wszystkiego dotknie i z gruntu poruszy.

Czterowiersze z wierszy różnych.

11) Zwrotka saficka w zwykłym typie; w tych zwrotkach ułożona przemowa Panny wodnej w utworze »Czas« 319.

Ród mój szlachetny, z którego pochodzę,
Od pierwszej świata kolebki wywodzę.
Los mój nieszczęsny i ta pora była,
Gdym się rodziła.

12) 5 + 6, 5 + 6, 5 + 5, 5 + 5: »O Justynie« 299:

Wyszła Justyna, czas przeminął mglisty,
Rozzielenił się las mój gałęzisty.
Oczyma swemi wszystko czaruje,
Sprowadza burzę, albo wstrzymuje.

13) 5 + 6 a, 8 b, 5 + 6 a, 8 b: »Do pasterki« 390:

Pod mojem oknem, gdzie ma chatka mała
Lilija wonna sadzona;
Gdy na nią spojrzę, jak wdzięczna i biała,
Myślę o tobie: »To ona«.

W drugiej zwrotce dla symetrji stylistycznej poeta poświęcił równomierność rytmiczną akcentów:

Jest też tam u was dąb w twoim ogrodzie,
Wierny miejscowi przez swój *zgon;*

Gdy go nadybiesz, spocznij w jego chłodzie
I pomyśl o mnie: »Oto *on*«.

Te dwie zwrotki stanowią cały utwór.

14) 5 + 6 a, 5 + 3 b, 5 + 6 a, 5 + 6 b: »Do Zosi« 396 tylko z dwu zwrotek:

Tyś tyle razy życia mego chciała!
Tuczysz się łzami mojemi.
Jakby to rozkosz jakowaś być miała,
Gdy kto panuje nad nieszczęśliwemi.

Gdyby twa dusza w moją się zmieniła,
Ażebyś czuła mem czuciem,
Jabym cię nigdy nie karał tak siła,
I żyć nie chciałbym, Zosiu, twem zepsuciem.

15) 5 + 6 a, 5 + 3 b, 5 + 6 a, 5 + 3 b; »Do przyjaciół« 295; »Do Naruszewicza« 352. Początek tej ostatniej:

O ty! któremu polskie Muzy winne
Wróconą piękność i chwałę,
Coś im z rąk pobrał bawidła dziecinne
I okrzesałeś zdziczałe...

16) 5 + 5 a, 5 + 3 b, 5 + 5 a, 5 + 3 b: »Laura i Filon 288:

Już miesiąc zaszedł, psy się uśpiły,
I ktoś tam klaszcze za borem;
Pewnie mnie czeka mój Filon miły
Pod ulubionym jaworem.

Jest to najulubieńsza zwrotka Karpińskiego, jak i Trembeckiego, a w licznych utworach, nieraz bardzo długich, które się z takich zwrotek składają, zasada podziału 8-zgłoskowych wierszy na 5 + 3 stale jest zachowywana. Należą tu prócz sielanki już wymienionej: »O nieszczęściach ojczyzny« 312, »Trwoga człowieka« 313, »Powietrze i wojna« 314, »Na pioruń« 317, »O powinnościach obywatela« 341, »Do pani Ogińskiej« 382, »Do dwóch synogarlic« 383, »Do Boga« 392, »Ołtarz wdzięczności« 393, a przedewszystkiem »Do Justyny. Tęskność na wiosnę« 279, sielanka pisana ok. r. 1757.

Pięciowierszowa zwrotka z wierszy równych:

17) z 10-zgłoskowców (5 + 5) z rymami a b a b b; ostatni wiersz stale się powtarza, wskutek czego i rymy b powtarzają się we wszystkich (jedenastu) zwrotkach: »O Tęczyńskim« 416:

Widział Tęczyński wdzięki Wandalki,
Ta mu spokojność z serca ruszyła,

A na to miejsce z tęsknotą walki
Łzy i bezsenne nocy włożyła.
Gdzież taka miłość, jak dawno była!

Sześciowierszowe z wierszy równych.

18) Zwykły typ sestyny z 11-zgłoskowców złożonej: »Przeciwko pojedynkom« 367, »Żale Sarmaty« 490:

Ty śpisz, Zygmuncie! a twoi sąsiedzi
Do twego domu goście przyjechali
Ty śpisz, a czeladź przyjęciem się biedzi
Tych, co cię czcili, co ci hołdowali!
Gorzkie wspomnienia, gdy szczęście przeminie!
Czemuż i pamięć o nich nie zaginie?

»Żale Sarmaty« od innych utworów w tym rytmie napisanych różnią się tem, że ich ostatnia (dziesiąta) zwrotka ma budowę inną:

Zygmuncie, przy twoim grobie,
Gdy nam już wiatr nie powieje,
Składam niezdatną w tej dobie
Szablę, wesołość, nadzieję,
I tę lutnią biednę!
Oto sprzęt mój cały.
Łzy mi tylko jedne
Zostały.

W utworach: »Nieszczęście« 363, »Do przyjaciela« 399 zwrotki są także sestynami, ale w nich ostatni dwuwiersz stale się powtarza.

19) Z 13-zgłoskowców (7 + 6): »Na Wokluz« 394:

Nad brzegiem góry siedzi dom samotny:
Co dawne Goty piękniejszego miały,
Jak przed lat tysiąc budował wiek zwrotny
Okna, drzwi, ściany i skład domu cały,
Wszystko to ręka widoma zebrała,
Nowej robocie starą duszę wlała.

20) Z 10-zgłoskowców: »Zwycięstwo« 357.

Iloża Temiro, jakową siłą
Sto ócz w swych oczach lgnących widziałem!
A gdy cię między nami ubyło,
Ja na nie więcej patrzyć nie chciałem.
Mieć więźniów ciebie nic nie kosztuje,
Ale ja ciężar mych więzów czuję.

Ostatni dwuwiersz stale się powtarza.

Sześciowierszowe zwrotki z wierszy nierównych:

21) 11 a, 11 b, 11 a, 11 b, 8 c, 8 c; ostatni dwuwiersz stale się powtarza. »Pożegnanie z Lindorą« 278:

Pójdźmy na koniec smutnego Kluczowa.
Tam ją wśród łąki będziemy żegnali;
I choć przed okiem naszem las ją schowa,
My jeszcze za nią będziemy wołali:
Lindoro, cóżeś zrobiła?
Sierotyś nas zostawiła.

22) 5 + 3, 5 + 3, 5 + 3, 5 + 3, 11, 11: »O uspokojeniu z cnoty« 333 (rymy parzyste):

Kto cnotę smutną maluje,
Wiele jej wdzięków ujmuje.
Ona się mile uśmiécha,
Ocz nie zawraca, nie wzdycha.
Wszystkie przygody jednako przyjmuje,
Szczęście, nieszczęście równie ją kosztuje.

Na 28 wierszy 8-zgłoskowych w tym utworze tylko jeden ma rytm zmieniony:

Za tem mu się płakać zdało.

23) Ośmiowierszowe zwrotki z wierszy równych złożone, mianowicie 7-zgłoskowych, są właściwie połączeniem dwu zwrotek czterowierszowych z rymem przekładanym w sposób zwykły. To połączenie ich nie wyodrębnia się żadną cechą formalną od takiegoż połączenia zwrotek następnych. Parzystą więc całość zwrotki te stanowią tylko dlatego, że w nich zamyka się jakiś okres pojęciowy. W ten sposób napisana została »Wieśniaczka« 365. Natomiast w utworze »Na dzień 3 maja« 410 jakkolwiek układ zwrotek jest bardzo podobny, mimo to stanowią one nietylko całość pojęciową, ale także i formalną dzięki temu, że stale powtarza się ostatni dwuwiersz zwrotki, który odgranicza każdy ośmiowiersz od następnego i składa się z ośmiozgłoskowców:

Rzucajmy kwiat po drodze:
Tędy przechodzić mają
Szczęścia narodu wodze,
Co nowy rząd składają.
Weźmy weselne szaty
Dzień to kraju święcony:
Jakże ten król nasz bogaty!
Skarb jego — serc milijony.

Ośmiowierszowe zwrotki z wierszy nierównych także składają się z dwu regularnych czterowierszów w niejednakowy sposób zbudowanych, wskutek czego obie tworzą formalnie wyodrębnioną całość.

24) Pierwszy czterowiersz z 7-zgłoskowców z rymami przekładanemi, drugi z 8-zgłoskowców z rymami parzystemi: »Marsz do żołnierzy« 388:

Ojczyzna na nas woła,
Z nią starce, dzieci, żony;
Kto dźwignąć broń wydoła,
Śpieszmy do ich obrony.
Nie trwóżmy się, że nas mało,
Którzy idziemy za chwałą,
Bo zawsze nie tłumu siła,
Ale wolna ręka biła.

25) [11 a, 11 b, 11 a, 11 b], [3 + 5 c, 3 + 5 d, 3 + 5 c, 3 + 5 d]: »Na odmienione Nadprucie« 303:

Prucie! w którego przezroczystej wodzie
Białe umywa nogi Pokucianka,
Pożal się Boże! już po twej swobodzie,
Po twych rozrywkach w wieczór od poranka!
Ja siadłszy nad twoim brzegiem,
Patrzyłem z rozkoszą duszy,
Jak czasem ślicznym szeregiem
Pań twoich tabor się ruszy.

Mamy tu więc znowu typ rytmiczny nowy, dotąd nigdzie nie spotykany: odmianę wiersza ośmiozgłoskowego ze stałą średniówką po zgłosce trzeciej. W utworze tym cztery razy się powtarza taki czterowiersz i między temi szesnastu wierszami 8-zgłoskowemi tylko jeden zaplątał się z rytmem innym:

Potem zganionego hurmem.

26) Dwa identyczne czterowiersze z rymami przekładanemi: [7 a, 6 b, 7 a, 6 b], [7 c, 6 d, 7 c, 6 d] nie tworzą właściwej zwrotki ośmiowierszowej, formalnie wyodrębniającej się od innych, ale łączą się one parzysto w całość pojęciową; »Zdrada« 360:

Kiedyś na mnie, Temiro,
Pierwszy raz spojrzała,
I twą ręką nieszczerą
Miłość zapewniała,

Za blaskiem oka twego
Puściłem się śmiało,
Jak gdyby mi nic złego
Trafić się nie miało.

27) [8 a, 6 b, 8 a, 6 b], [6 c, 7 d, 6 c, 7 d]: »O znikomości świata« 409:

Świecie z ślepemi oczyma
Jak z ludźmi przestajesz?
Tylu dobrych szczęścia nie ma,
Tylu złym go dajesz!...
Nie jeden sam śmiały
Wrota sobie otwiera;
Inszy mniej zuchwały,
Pode drzwiami umiera.

28) [11 a, 11 a, 11 b, 11 b], [8c, 5 d, 8 c, 5 d]: »Matka do córki« 392 (tylko jedna zwrotka):

Śmiało, Anusiu, córko ulubiona!
Oto jest ciężar, a ty masz ramiona.
Widzisz tę górę? po niej ostra ścieżka;
Na samym wierzchu piękna cnota mieszka.
Wszystko zostaw tu na dole
Śpiesz się do góry:
Tam łagodzi nasze bole
Niebo bez chmury.

Dziesięciowierszowe zwrotki:

29) Złożona z dwu zwrotek czterowierszowych: pierwszy z ośmiozgłoskowców, drugi z 6-zgłoskowców, oba z rymami w zwykły spsób przekładanemi. Kończy zwrotkę dwuwiersz rymowany z 8-zgłoskowców złożony i powtarzający się po każdej zwrotce: »Już ja nie ten« 366:

Lata moje ustąpiły!
Nie wiodą tak o mnie spory,
Jak się dziewczęta kłóciły
Za czasów pięknej Lindory.
Dzisiaj podstarzały
Próżno dla kochanki
I śpiewam dzień cały,
I przynoszę wianki.
Schylam się już do wieczora:
Już ja nie ten, com był wczora.

30) Z dziesięciozgłoskowców (5 + 5): dwa czterowiersze i dwuwiersz: w pierwszym czterowierszu rymy parzyste, w dru-

gim przekładane; dwuwiersz rymowany powtarza się stale: »Stateczność« 356:

Próżno z mocnemi walczyć niebiosy
I na uparte narzekać losy!
Mą statecznością samą cieszę się (!)
I płynę z wodą, gdzie mię poniesie.
Filonie! póki tych oczu stanie,
Które z słodyczą na cię patrzyły,
Póki mi serce bić nie przestanie,
Póty mi będziesz nad wszystko miły.
Mienią się lata, noc za dniem żenie,
Ja się w miłości mej nie odmienię.

Dwunastowierszowe zwrotki:

31) Złożona z dwu części: pierwszą stanowią trzy pary wierszy: 7 + 6 i 8 albo 7 z rymami parzystemi, druga zaś składa się z dwuwiersza 7 + 6 i 7 (raz zam. 7 jest 8 zgłosek), oraz z czterech wierszy 8-zgłoskowych także z rymami parzystemi. »Do Justyny o stateczności« 282:

Otóż mój pies powraca do dawnego pana!
Obroża na nim strzaskana,
I kawałek łańcucha, którym był więziony,
Przyniósł z sobą zbyt schudzony.
Wszakżeś tam miał wygodę, żywił cię dom cały
Mój ty poczciwy psie biały!

Przecie schudł; całeby mu porachował krzyże!
Patrz, on mi rękę liże.
Justyno, ten pies mię wzrusza;
W tobie jakaś twarda dusza
Moję stateczność tak dawną
Zbywa oziębłością jawną.

W utworze, jak to już zaznaczyliśmy, poeta nie przeprowadził ścisłego rozróżniania wierszy 7- i 8-zgłoskowych.

32) Złożona z trzech części: dwa 8-zgłoskowe czterowiersze z rymami przekładanemi, trzeci czterowiersz: 5 + 6 a, 8 b, 5 + 6 a, 8 b: »Na urodziny M. Ponińskiej« 328:

Pod białem ciałem dziewczyny
Cnota się dziś urodziła,
Otwarta, skromna, bez winy,
Jaka pierwszych wieków była.
Nieśmiertelność także miała
Razem się w tym dniu narodzić,
Ale jak w raju została,
Tak jej nie każą wychodzić.

Pani! bogdaj byś nieśmietelna była!
Ziemia by się pocieszyła,
Że, gdy za złemi ściga ukaranie,
Cnota się zawsze zostanie.

33) Także złożona z trzech części: Dwa czterowiersze z wierszy 8-zgłoskowych z rymami parzystemi; z nich pierwszy w pierwszej zwrotce powtórzony na trzeciem miejscu i następne wszystkie zwrotki zamyka: »Duma Lukierdy« 353:

Powiejcie wiatry od wschodu!
Z wami do mojego rodu
Poślę skargę obciążoną
Miłością moją skrzywdzoną.

Smutna matka w dłoń uderzy,
Nieszczęściu zaraz uwierzy,
Przyśle mi braty obrońce
I łuków syrbskich tysiące.

Powiejcie wiatry od wschodu
Z wami do mojego rodu
Poślę skargę obciążoną
Miłością moją skrzywdzoną.

34) Ośmnastowierszowa składa się z trzech części:

I. 5 + 5 a i 5 + 3 b przekładane tworzą dwie zwrotki czterowierszowe;

II. z równych wierszy 11-zgłoskowych 5 + 6 dwie zwrotki z rymami parzystemi.

III. 5 + 6 i 5, dwuwiersz rymowany. Jest to wstęp, po którym następują zwykłe dystychy 11-zgłoskowe z rymami parzystemi, tworzące dłuższy utwór: »Do wolności« 344:

Zieloną rószczkę w ręce trzymała,
Z drugiej ptak wolny wzlatuje.
Oczy do góry wzniesione miała,
Mdły się pod nogą gad snuje.

Włos rozpuszczony okrywał ciało:
W strój ją niewinność przybrała.
Coś niby mówi, i tak się zdało,
Jakoby śmiało bieżała.

Wolności! córko wysokiego nieba,
Jakże na ziemi było cię potrzeba!
Ten ci to posąg wystawił świat młody
Wtenczas, gdy jeszcze nie znano niezgody.

Kiedy żelazo wygodzie służyło,
Ani krwią ludzką pomazane było,
Nikt sobie ziemi nie ogradzał płotem,
Nikt się potęgi nie dokupił złotem.
Ani znał żaden człowiek tych słów dwoje
Moje i Twoje.

35) Utwór składa się ze zwrotek różnej budowy, stosownie do jego treści. Tak w utworze: »Rozstanie się Medona« 280, mamy 4 części: 1) poeta mówi o Medonie, 2) Medon śpiewa, 3) znów poeta przemawia od siebie, 4) Medon pisze. Część 1 składa się z wierszy 11-zgłoskowych, tworzących czterowiersze z rymami przekładanemi; część 2 ze zwrotek czterowierszowych, gdzie 11-zgłoskowce mają rymy parzyste, a każda zwrotka kończy się jednakowym dwuwierszem z 8-zgłoskowców złożonym, rymowanym. Część 3 podobna do pierwszej, ostatnią zaś tworzą dystychy z ośmiozgłoskowców rymowanych.

36) Strofy nieregularne z różnych wierszy złożone: »Myśli jesienne« 481.

W najogólniejszych zarysach wersyfikację Karpińskiego możnaby scharakteryzować w ten sposób:

Za przykładem poprzedników Karpiński najczęściej rymuje wiersze równe 11- lub 13-zgłoskowe; kiedy zaś układa zwrotki czterowierszowe, przeplatając rymy według zwykłego typu a b a b, wtedy nie używa wcale 13-zgłoskowca, a natomiast posługuje się albo wierszem 11-zgłoskowym albo krótszemi: od 6- do 10-zgłoskowców (z wyłączeniem 9-zgłoskowego wiersza), przyczem 10-zgłoskowiec dzieli się stale na 5 + 5.

Jego sześciowierszowa zwrotka najczęściej ma formę sestyny i składa się wtedy z wierszy równych 11-, 13- lub 10-zgłoskowych, przyczem niekiedy ostatni dwuwiersz stale się powtarza. Oktawy nie używa: jego zwrotka 8-wierszowa zawsze się dzieli na dwie czterowierszowe. Również i obszerniejsze jego zwrotki zawsze się dzielą na wyraźne odgraniczone części, np. 10 = 4, 4, 2; 12 = 6, 6 albo 4, 4, 4; 18 = 6, 6, 6.

Karpiński powtarza najczęściej dwuwiersze, mające rymy własne, rzadziej jeden z wierszy, który rymując z poprzednim lub z dwoma poprzednimi, łączy się przez to ze zwrotką w jedną organiczną całość.

Naogół wiersze Karpińskiego odpowiadają wymaganiom ówczesnych przepisów wersyfikacyjnych: średniówka pada w nich na miejscu właściwem prawie bez wyjątku (np. »O wielkości Boga« w. 4), ale nierzadko (około 150 razy) trafia się przed nią spadek głosu inny, niż paroksytoniczny; znacznie rzadziej zachodzi to w końcowych częściach wierszy. Tylko

gdy Karpiński 9-zgłoskowe wiersze przekłada z innemi, często zaniedbuje zasadę stałości średniówki, dzieląc je to na 5 + 4, to na 4 + 5, wskutek czego wiersze te stają się arytmicznemi, a co więcej — trafiają się między niemi nawet 8-zgłoskowe. Takie zaniedbania rytmiczne (zwłaszcza w wierszach różnej długości przeplatanych z sobą) znajdujemy także u Trembeckiego. Omyłki w liczbie zgłosek są niezmiernie rzadkie (np. »O wielkości Boga« wiersz 15, »Głos zabitego do sądu« w. 3 i 12, »Przeciwko fanatyzmowi« w. 43, zresztą może omyłki druku, gdyż łatwo rytm poprawić.

Ulubioną zwrotką Karpińskiego zarówno jak i Trembeckiego była zwrotka 4-wierszowa, złożona z wierszy 10-zgłoskowych i 8-zgłoskowych, przyczem w szeregu utworów te stale się dzielą na 5 + 3 (częściej u Karpińskiego, niż u Trembeckiego), potem wiersz ten ukazuje się u Kniaźnina i innych poetów. Kto go wprowadził do literatury, na to odpowiedzieć trudno. Wiadomo, że w tym rytmie Karpiński, jako kilkunastoletni młodzieniec ok. r. 1757 napisał sielankę »Do Justyny. Tęskność na wiosnę«, był więc pierwszym, co tego rytmu użył. Drukować jednak Karpiński zaczął znacznie później i może wiersz ten i inne podobne rozchodziły się w odpisach. Czy Trembecki przed r. 1757 napisał co w takim rytmie — niewiadomo. W »Zabawach przyjemnych i pożytecznych« umieszczono wprawdzie szereg utworów, pisanych w zwrotkach typu: 5 + 5 a, 8 b, 5 + 5 a, 8 b, ale w nich prawie nigdy nie bywa tak, ażeby wiersze 8-zgłoskowe stale się dzieliły na 5 + 3. Pierwszym utworem takim jest »Trzoda« Koblańskiego (t. IV, str. 3, r. 1771), gdzie wprawdzie wiersze typu 5 + 3 przeważają, ale nie panują wyłącznie (na 40 wierszy 8-zgłoskowych 7 nie dzieli się na 5 + 3). Podobnie rzecz się ma z utworami Naruszewicza: »Do muz zamilkłych« (t. VIII, str. 3, r. 1773), »Na dzień ślubny Dunina z Leduchowską« (tamże str. 35), »Do Ign. Potockiego« (t. IX, str. 22, r. 1774), »Hymn do przyjaźni« (tamże str. 24), »Na dzień doroczny koronacji« (tamże str. 25) i tylko w czterozwrotkowem »Podziękowaniu za zegarek« wszystkie (8) wiersze 8-zgłoskowe dzielą się na 5 + 3 zapewne przypadkowo, gdyż i w innych utworach ten rytm przeważa. Ponieważ w r. 1780 wyszły »Zabawki wierszem« Karpińskiego, głównie właśnie z sielanek złożone, więc można przyjąć, że Karpiński nietylko zaczął pisać, ale też i pierwszy w druku ogłosił utwory, do których składu wchodziły wier-

sze typu 5 + 3. Czy to było wynikiem rozmyślnego dążenia poety, czy mimowolnem poddaniem się dźwięczącemu w uchu rytmowi? Za tem drugiem przypuszczeniem przemawia to, że w utworze: »Na odmienione Nadprucie« jeden wiersz nie jest wytrzymany w rytmie. Gdyby Karpiński świadomie dążył do dzielenia wierszy na 5 + 3, byłby i ten wiersz poprawił. U innych też poetów, zapewne mających nie tak subtelne poczucie rytmu, widzieliśmy jednak również przewagę typu 5 + 3 wśród wierszy 8-zgłoskowych. Widocznie była to powszechna wtedy skłonność. U Karpińskiego też w jednym utworze znajdujemy wiersze 7-zgłoskowe, dzielone stale na 4 + 3 (»Przypomnienie dawnej miłości«). Takich wierszy 8- i 7-zgłoskowych, dzielonych stałą średniówką, przed okresem Stanisławowskim nie spotykaliśmy nigdzie. Także i w dłuższym 14-zgłoskowym wierszu znajdujemy stały 4-zgłoskowy odcinek końcowy, który zresztą za osobny wiersz poczytać można ze względu na rozkład rymów:

Gdzie się podziały ‖ szczęśliwe lata ‖ naszej chwały,
Kiedy się do nas ‖ korony świata ‖ ubijały.

co można przedstawić jako przeplatanie wierszy 10-zgłoskowych z 4-zgłoskowemi:

Gdzie się podziały ‖ szczęśliwe lata
Naszej chwały,
Kiedy się do nas ‖ korony świata
Ubijały.

W każdym razie utwór Karpińskiego »Duma« liczy dwanaście takich 14-zgłoskowców (czy też dwanaście par 10-zgłoskowców z 4-zgłoskowcami) ze stale wytrzymanym okresem rytmicznym, który jest nowością w naszej wersyfikacji.

Co się tyczy rymów, to Karpiński bynajmniej nie unikał łatwych, gramatycznych. Chodziło mu o ich dokładność nie optyczną, ale akustyczną, dlatego też rymował końcowe *-i, -y*, z *ej*, np. *zbroi — twojej prawdziwej — szczęśliwy*, a nadto znajdujemy u niego takie typy rymowania, jak: *łono — niezwalczoną, jemy — kłócimy*, podobnie: *szczyci — świeci, śpiewa — krzywa, przypochlebie — nadybię, rozwiewał — połyskiwał, wzywa — spodziewa)*. Z rymów niedokładnych zanotujemy: rymowanie *e* niepochylonego z *i, y: było — dzieło*, (»Podczas wojny« 265), *dzieła — schyliła* (»Mrówka« 442), asonanse: *Medynie — ziemi* (»Wezyr Giafar« 447), *łomie — płonie* (»Ro-

cznica imienin« 305), wydrukowane błędnie »płynie«, pozatem zapewne tylko błędy drukarskie: *zapędziła* zam. *zapędzała — zapadała* (»Zabawa na ustroniu« 309), *wstanie* zam. *wstaje — kraje* (»Smutek« 330), *patrzały* zam. *patrzyły — miły* (»Stateczność« 356). Dwa razy jeszcze nieprawidłowość akcentowa: *przeminęła się — w czasie* (»Czas« 319) i: *cieszę się — poniesie* (»Stateczność« 356).

Rozłożenie rymów najczęstsze a a b b (w 18 utworach oryginalnych), a b a b (w 82 utworach). Zdarza się także mieszanie obu tych systemów, t. j. niektóre zwrotki mają pierwszy, inne — drugi system (15 utworów). »Stateczność« 396 ma zwrotki 10-wierszowe z rymami: a a b b c d c d e e; Pieśń »O Tęczyńskim« (416) ma zwrotki z rymami: a b a b b; »Myśli jesienne« mają rymy rozłożone kapryśnie, jak u romantyków, gdzie się przeplatają, łączą się parzysto lub są odgradzane parami innych rymów.

Franciszek Dionizy Kniaźnin (1750—1807) w wierszowaniu naogół nie wyróżnia się niczem szczególnem z pośród współczesnych sobie poetów. Używa on najczęściej 8- lub 11-zgłoskowych wierszy, a często też przeplata wiersze 10-zgłoskowe (5 + 5) z 8-zgłoskowemi, zwykle typu 5 + 3, ale niezawsze wytrzymanego w całym utworze jednakowo (por. »O Irenie«). U Kniaźnina inny też bywa typ wiersza 8-zgłoskowego, zwłaszcza w utworach równorytmicznych, mianowicie 4 + 4 np.:

Wsi spokojna, wsi wesoła!
Śpiewać ciebie kto wydoła?

Wierszy nieregularnie mieszanych Kniaźnin używał w wielu bajkach i w tłumaczeniach z Osjana; bardzo też często posługiwał się systemem zwrotek bądź to równowierszowych z przekładanemi rymami (np. sestyną lub — rzadko — oktawą), albo też różnowierszowych (częste zwrotki safickie). Wiersz 13-zgłoskowy nie miał w nim wielbiciela (Pieśni Horacego I, 7); wolał Kniaźnin wiersze krótsze.

W udramatyzowanej sielance »Trzy gody«, noszącej też tytuł »Troiste wesele« zmienia się rytm zwłaszcza w śpiewkach, gdzie niema wierszy dłuższych ponad 8-zgłoskowe i raz tylko Kozak używa wiersza kołomyjkowego: 4 + 4 + 6, a śpiewa po rusku:

Kotyły sia wozy z hory, na dolinie stały:
Lubyły sia czorny oczy, teper perestały.

Polskie wiersze 8-zgłoskowe typu 4 + 4 niekiedy się łączą z 7-zgłoskowemi,. również drobionemi na 4 + 3, np.:

Jakże słodkie grochu, strączki,
Które Kostuś przynosi!
Jakże piękne te róż pączki,
Które Kostuś dal Zosi!
O Kostusiu! o mój miły!
Kocham ciebie z całej siły.

Nawet wiersze 6-zgłoskowe (w połączeniu z 5-zgłoskowcami) dzielą się na 3 + 3:

To zrobię w mej dobie,
Co będę chciała:
Poskaczę, zapłaczę,
Jak Zosia mała.

Wiem, czem się zasłonić,
Gdy źle na Zosię:
Pięknie się ukłonić,
I skończyło się.

Zwłaszcza w śpiewkach ukazuje się rytm wybitnie muzyczny, t. j. drobiony na cząstki, oczywiście w tym celu, by się dał doskonale przystosować do rytmu muzyki.

Pisanie wierszy uważano też w XVIII w. za środek kształcenia stylu, to też uczono tej sztuki w szkołach, tłumacząc uczniom zasady wierszowania klasyczno-łacińskiego i popularno-polskiego. Rozdział IX gramatyki łacińskiej A l w a r a traktuje »de pedibus«, a X — »de versu«. Dla młodzieńczych zaś wierszopisów w języku ojczystym nieznany autor ogłosił książeczkę p. t. S u b s i d i u m w i e r s z a polskiego albo kadencye według porządku vocalium bierąc przedostatnią syllabę kadencyi kończącą się na: a, ą, e, ę, i, o, u, y; dla łatwości wprawiającey się do wiersza polskiego szkolney młodzi zebrane roku Pańskiego 1755 w Warszawie w Drukarni J. K. Mci y Rzeczy Pospolitey. Coll. Warszaw. XX Scholarum Piarum. Autor tej książeczki przy układaniu rymów okiem się głównie powodował, osobno bowiem zbierał rymy na *-adki*, a osobno na *-atki;* oddzielał od siebie: *-ebka, -epka; -ica, -yca, -iciel, -yciel* i t. p., natomiast rymował *o* i *ó*, ale tylko wtedy, gdy to ostatnie pisał przez *o*, np.: *ozdoby, proby; probki, wątrobki, zarobki, skobel, wrobel; ochoczy, odwłoczy; ogrodka, ośrodka; dolny, ogolny; corek, dworek* i t. d.; za to rymuje także *u* i *ó*, nie odróżniając jednego od drugiego w piśmie: *kozubek, źrubek; kubka, krubka; chuci, poprući; ogłuchnie, pruchnie; rozumy, prumy, pazurki, ogurki; bałamutnia, kłutnia.* Nie uznaje też różnicy między *z* a *ź*, także niekiedy i *ś*

(choć *s* i *sz* nie miesza), ponieważ widocznie kropka lub kreska znikała dla jego oka, a więc i dla ucha znikała różnica brzmienia; jednobrzmiące więc według niego są rymy: *boży, łozy; nożek, powrozek; bezbożny, groźny.* Nigdy nie rymuje zgłosek: *-arze, -aże; -orze, -oże,* bo niejednakowo się piszą, ale, nie będąc tęgim w ortografji, pozwala rymować: *Mazurzy, zmrurzy!* — rymuje też: *Helikony, kałdony, kołtony, krzony; trzonek, wionek; sionki, szklonki, sąnki* (= sanki).

Już nie dla młodzieży szkolnej, ale dla dorosłych za wzorem Boileau pisał Fr. Ksawery Dmochowski swą sztukę rymotwórczą, wydaną w Warszawie r. 1788, sądząc, że można kogoś nauczyć, jak ma zostać poetą. I on także rym uważa za cechę zasadniczą wierszy, a przeto choć spisu rymów nie podał, niemniej przeto rymy usilnie zalecał:

Jaką rzecz przedsiębierzesz: skromna czy wysoka,
Nie spuszczaj z rymowania troskliwego oka,
By naturalne było, wolne od przysady.
Gdy rym wiele kosztuje, nie będzie bez wady.
Komu trudno przychodzi w rym związać dwa słowa,
Tego, jeśli ma dowcip, wolna wzywa mowa:
Wiersz go nie chce, bo musu żadnego nie lubi.

A więc jeśli nie chcesz rymować, pisz prozą. Gramatycy ówcześni także tylko rymowane polskie wiersze zalecali: Szylarski[1]) zna tylko rymowane wiersze polskie, również i Kopczyński[2]); mówi on, że bezrymowanym wierszom Jana Kochanowskiego w »Odprawie posłów greckich« i Opalińskiego w »Satyrach« »braknie jednej miary, któraby na ucho pokazała liczbę dwóch wierszy zakończoną«. Dalej pisze jeszcze: »Odpoczynek ucha na dwu podobnych dźwiękach proporcjonalnie od siebie odległych zaspokaja słuchacza i niejaką mu w uszach sprawuje rozkosz, a przeto rymy za potrzebną wierszów ozdobę poczytane być mają. We wszystkich narodach, gdzie zupełnego niemasz iloczasu czyli prozodji, wiersze rymami zdobiono i zdobią«. Jednak mimo owej uwagi o braku »zupełnego iloczasu« Kopczyński wprowadził i powagą uczonego gramatyka uświęcił pogląd, jakoby akcent gło-

[1]) Gramatyka języka polskiego ucząca... we Lwowie 1770.
[2]) Gramatyka na klasę trzecią, w Warszawie 1783.

wny lub poboczny, padający na zgłoskę, czynił ją długą, przez co uzasadnił teorję »metryki« polskiej.

W praktyce i w teorji nieco wcześniej usiłował wprowadzić system metryczny do wierszowania polskiego ks. Tadeusz Nowaczyński, który bezimiennie wydał w Warszawie r. 1781 dziełko p. t. »O prozodji i harmonji języka polskiego. Zalecał on tu pisanie wierszy polskich w zupełności według zasad metryki starożytnej. I on wychodzi z założenia, że akcentowana zgłoska jest zawsze długa i że w wierszach winny się wyodrębniać nie wyrazy, lecz stopy, których granice wypadają właśnie w środku wyrazów. Dlatego też wyrażenia, złożone z samych wyrazów 3-zgłoskowych według niego czytają się na podobieństwo wiersza daktylicznego z przedtaktem czyli »odbitką«: »Od-|wiecznym na-|kazem mo narsze swo-|jemu wy-|rządzać ho-|nory wsze-|lakie każ-|demu po-|winni pod-|dani do-|pieroż do-|bremu« i t. d., gdyż »koniec jednego a początek drugiego słowa miarę harmonijną składać może; i owszem to daleko wdzięczniej i melodyjniej do ucha przypada, gdy pomienione miary z słów na słowa zachodzą«. Nowaczyński starał się wykazać, że mamy dość wyrazów z akcentowaną (czyli »długą«) trzecią od końca zgłoską; uznawał wprawdzie, że nie posiadamy dwuzgłoskowych jambów (⏑ –), spondejów (– –) ani pyrrychjów (⏑ ⏑), chciał to jednak zyskać przez odpowiednie sprzęganie wyrazów; dopuszczał też »wolności wierszotwórcze«, więc samogłoski ścieśnione (za przykładem Czechów) moglibyśmy wymawiać przeciągle, jak również dwugłoski *aj, ej, oj*, także *ę, ą*, (bo u Czechów odpowiada im *ou*), podobnie możemy przeciągać końcowe samogłoski w wyrazach dwuzgłoskowych. Tak więc Nowaczyński dla swej teorji wierszowania pragnął nawet zmienić sposób powszechnego wymawiania dźwięków polskich. Oczywiście jego poglądy słabe tylko echo w społeczeństwie wywołały, a praktyczne ich zastosowanie mogło oczarować chyba tylko samego nowatora. Oto próbka jego wierszy, wysmażonych według recepty pseudometrycznej:

– ⏑ ⏑ – – | – – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑

Państwo, pa—|łac i | król jest | każdy z nich | cudotwór | świata:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –

Głową król, | państwo mo—|cą || sztuką prze—|dziwną pa—|łac.

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –

Przy powo—|dzeniu two—|jem ten | pałac wy—|niesion do | szczytu;

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –

Wierszli prze—|chodzi mia—|rę, || pałac prze—|wyższa swo—|ję.

Jest to oczywiście naśladowanie metru elegjackiego: gdy w każdej »stopie« akcentujemy pierwszą zgłoskę, otrzymujemy rzetelną kakofonję akcentową.

Mimo że próba okazała się nieszczęśliwą, Nowaczyński miał naśladowcę: był nim **ks. Adam Czartoryski**, który prócz »Barda polskiego« pisał też w końcu w. XVIII (ok. r. 1777) i inne poezje, a zwłaszcza przekłady poetyczne z Pindara, naśladując w nich i rytm greckiego poety. Wiersze te bynajmniej nie rażą, gdyż przyciski wierszowe nie kłócą się w nich z akcentami wyrazowemi, a przynajmniej można je czytać z zachowaniem akcentów naturalnych i mimo to otrzymuje się wrażenie rytmiczności, może w pewnym stopniu nieustalonej, niezupełnie regularnej, właściwej dytyrambom klasycznym, ale w każdym razie nie zapominamy ani na chwilę, że czytamy wiersze. Jako przykład przytaczam pierwszą połowę przekładu ody 8-ej z Pityjskich:

STROFA.

Łagodna spokojności,
O ty! co miasta wznosisz,
Sprawiedliwości córo!
Rad i wojen mając klucze
Najwyższe, pityjońską
Arystomena chwałę
Racz przyjąć mile, ty bowiem
Słodko i działać, i cierpieć
W porze właściwej umiesz zarówno.

ANTYSTROFA.

Co gdy nieubłaganą
Do serca kto nienawiść
Wciśnie, ty stając ostra
Przeciw sile nieprzyjaciół,
Kładziesz obelgę w steku.
Tej nie znał Porfiryjon
Nad słuszność rozjątrzający;
A to zaś korzyść najmilsza,
Co się z chętnego odnosi domu.

EPODA.

Ale gwałtowność i zadufalca
Potrąca z czasem. Tyfos, ów Celja
Stogłowy jej nie uniknął
Ani wprawdzie król Gigantów.

Poskromieni też piorunem
I strzałami Apollina,
Któren chętliwym umysłem
Twojego syna, Ksenarku,
Przyjął u Cyrry parnaskim
Zielem i pieniem doryckim
Uwieńczonego.

Potem, już ok. r. 1820, ks. Czartoryski praktykę chciał poprzeć teorją i dodać do niej nowe próby swego talentu wierszopisarskiego. Napisał przeto uwagi: »O niedostatku i potrzebie prozodji w polskim języku« [1]), ilustrowane przykładami metrycznych wierszy polskich. Autor niewątpliwie czytał książkę Nowaczyńskiego i naogół z nią się zgadzał; w praktyce jednak rzadziej uciekał się do gwałcenia polskich akcentów wyrazowych, lub też kiedy odstępował od zwyczaju powszechnego, starał się to usprawiedliwić teoretycznie. Protestuje on przeciwko orzeczeniu Kopczyńskiego, według którego cała prozodja polska polegałaby na długości akcentowanej przedostatniej zgłoski. Ponieważ »to prawidło (między innemi jego niedostatkami) żadną miarą muzyki zadowolić nie zdoła... stąd wypada potrzeba szukania w naturze i pierwiastkowej harmonji języka, jakie zgłoski oprócz przedostatnich zdolne być długiemi, t. j. z długą nutą w śpiewaniu zgodzić się, jakie zaś zgłoski koniecznie krótkiemi pozostać muszą«. Otóż Czartoryski twierdził, że przyczyny długości głosek są trojakie: 1) trudność wymówienia zgłoski, 2) czynnik znaczeniowy, 3) kaprys. Zastrzega się dalej, że nie myśli »uchylać się od wyroków powszechnego zwyczaju, lecz tylko okazać, jaka jest prozodja języka co do śpiewu muzykalnego« i zamyśla pokazać nie to, »które zgłoski są długie w mowie, lecz które w śpiewie długiemi być mogą«.

W tem znaczeniu do najdłuższych polskich zalicza *y* i *e*, odpowiadające zawsze tylko francuskiemu *é*. Mówi się więc *chory, skory, gory* lecz śpiewać można: *chory, skory, gory*. także mówi się *dobrze*, lecz śpiewać można *dobrze*. Samogłoski *i, a, o* są zazwyczaj krótkie, a najkrótsze *u*, dyftongi długie:

[1]) Zarówno przekłady poetyczne z języka greckiego, jako też i uwagi o potrzebie prozodji spoczywają dotychczas w rękopiśmiennych zbiorach ks. Czartoryskich. Uprzejmości koleżeńskiej prof. dra Kallenbacha zawdzięczam możność ich poznania.

ie, ia, iu, yj, aj, ej, oj i t. d. także *ą, ę*, a wreszcie »im więcej jest konsonów w zgłosce, tem ją za dłuższą uważać można«. »Jednosylabne słowa są zdolne być podług potrzeby krótkiemi lub długiemi, lecz w powszechności są szczególnie sposobne do przyjęcia akcentu i przeciągnienia«. »Co do kilkosylabnych słów zwyczaj zadawniały przedostatnią czyni koniecznie długą, a więc za prawidło w powszechności przemagające przyjąć musimy«, jakkolwiek uważa to autor za przykrą monotonję. Daje to bowiem mowie »przewlekłą harmonją, która do wyrażenia czuciów smętnych, serdecznych i poważnych przydatna być może, lecz która mniej się godzi z namiętną, żywą, lekką dykcją, mającą wydać ruch, czyn, energją, szybkość«. Według autora »dwusylabne słowa najbardziej zdolne są pod pewnemi warunkami do przeniesienia akcentu na ostatnią zgłoskę.., mogą się więc stać spondejami –– lub jambami ⏑– np. w słowach *powstań, przebacz, ustąp, zabij, uwieść, polot*... głos łatwo może zatrzymać się na ostatniej w mowie, a tem bardziej w śpiewie«.

Trójsylabowe wyjątkowo tylko mogą zmieniać zwykłą kantylenę: jaki wyraz przedstawia się wtedy jako daktyl –⏑⏑, amfimacer –⏑–, albo molossus ––– najrzadziej anapest ⏑⏑–. Dzieje się to w słowach z cudzego języka pochodzących: *Jupiter*, w przyjętych przez zwyczaj powszechny: *szczegóły*, w prowincjonalizmach: *bywałem*, przez skład sylab trudnych do wymówienia, lub »przez skutek prepozycjów : *pozostań* może być ⏑⏑–, *zatłoczyć* może być –⏑–.

Czterozgłoskowe zwykle dwutrochejowe –⏑–⏑, przez to jednak dadzą się zmieniać na jamby. »Jednozgłoskowa prepozycja lub *się* może zmienić kantylenę wszystkich dalszych czterech sylab« np. można śpiewać: *chciej się zastanowić* –––⏑⏑–. Pięciozgłoskowe zazwyczaj –⏑⏑–⏑, może być jednak inaczej po prepozycji: *do nieśmiertelności* –⏑–⏑–⏑.

Są specjalne przyczyny zmian; tak np. »w komendzie podczas musztry akcent prozodjalny koniecznie musi być na ostatniej. Przeciąganie przedostatniej nie może się z ruchem, z mocną wolą i z nakazem impetycznym pogodzić«. »To można zastosować i w śpiewie«. »Między przypadkami dativus i ablativus najdogodniejsze do przeniesienia akcentu na ostatnią zgłoskę, a to z tej przyczyny, że w tych dwu przypadkach najwięcej jest w myśli czynu. Vocativa szczególnego zastanowienia godne: tu nawet w 3-sylabowych łatwo przenieść akcent

na osatnią, zwłaszcza w wołaniach: *Tekluniu, Jędrzeju.* Mniej w liczbie mnogiej. W słowach »gdzie się czyn jakiś, ruch, działanie i moc przeobraża, akcent prozodjalny z szczególną łatwością na ostatnią się przenosi« zwłaszcza w bezokolicznikach i w imperatywach; co do osób — najmniej w osobie pierwszej, także mniej w liczbie mnogiej, gdzie tutaj, zarówno jak w wołaczach, akcja jest mniej skoncentrowana. Przeniesienie akcentu możliwsze jest w słowach czynnych, niż w biernych; wielki wpływ wywierają prepozycje, zwłaszcza gdy jedne po drugich bezpośrednio następują, lub przeczenie *nie*. Przysłówki, »mając w mowie wiele mocy, malując i wystawując akcją i skutek, są zdolne do odmiany zwyczajnej kantyleny: *dobrze, wielce* ⏑ –. Pierwiastki mogą się wzdłużać. »Prowincjonalne niektóre zwyczaje mowy oddalają się od zwyczajnej kantyleny i po większej części są zgodne z zasadami dopiero wyrażonemi. Cała Galicja, gdzie najlepiej po polsku mówią, inaczej kładzie akcent w niektórych przypadkach verbów. I tak

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

Galicjanin mówi *kochałem, bywałem, przyjechałeś.* Wzdłużają się i mogą przyjmować akcent prozodji zgłoski, uznane przez Czartoryskiego za ściągnięte np. *barkī (z: barkami), zagnān (z: zagnany),* wreszcie wyrazy obce: *Sōkrates, Kupīdyna, Wēnera, geometryja, melancholija.*

Po tych uwagach autor przystąpił do przystosowania teorji w praktyce wersyfikacyjnej, kierując się w niej właśnie przepisami, dotyczącemi śpiewu, oczywiście dla uniknięcia »bardzo nieprzyjemnej monotonji«. Zastrzega się wszakże, iż »w polskim języku, to jest w teraźniejszym jego stanie, nim się powszechna prozodja języka nie wypracuje i nie zagruntuje, prozodja każdego zosobna słowa lub okresu słów może być i będzie wieloraka. I tak sposób wymówienia pospolity inny będzie od mocnego sposobu wymówienia tychże słów w śpiewie a z a t e m i w r y t m i e«. Np. *miej* wymawiamy długo, ale krótko — w wyrażeniu: *miej wzgląd;* mówimy też

– ⏑ ⏑ –

jaki jest czas, choć samo *jest* wymawia się długo.

Ks. Czartoryski daje potem przykłady ułożonych przez siebie jambów i heksametrów. Jamby są tak pokreślone i popoprawiane, że trudno je odczytać; kilka pierwszych wierszy przytaczamy, nie ręcząc za ścisłość:

Tak mu | si być, | Plato, | nie, ty | nie błą | dzisz
Bo skąd | ta cią | gła myśl, | nadzie | ja u | lubio | na,
Ta chęć, | ta tę | skność do | nieśmier | telno | ści?
Lub skąd | ów skry | ty dreszcz, | okro | pność w głę | bi nas,
Na myśl | zatra | ty wiecz- | nej? cze | mu wszę | dy duch
Ucho | dzi dzi | sia w sie | bie, drży | i wzdry | ga się.

Widocznie jamby okazały się zbyt trudnemi, gdyż autor dał ich tylko niewiele. Heksametry są takie:

Pierwszą Feba miłość wznieciła Dafne Penejska,
Ślepy nie zdarzył się traf, lecz srogie Kupidyna gniewy.
Tego Delijczyk, mężem dopiero ubitym spyszniały,
Łuk gnącego ujrzał z przypartą końcom cięciwą.

Stosownie do teorji ks. Czartoryskiego trzeba tu czytać: Kupidyna.

Znać tu już wpływ nietyle Nowaczyńskiego, ile pierwszych prac Królikowskiego i Elsnera, wydanych w r. 1817 i 1818, o czem będzie mowa niżej. Tymczasem na przełomie w. XVIII—XIX poeci zadowalniali się najzupełniej wierszami rymowanemi i tylko dbali bardzo o doskonałość rytmu, zwłaszcza tak zwani pseudoklasycy np. **Alojzy Feliński** (1771—1820). Ale i on niezawsze zachowywał przepis, aby bezpośrednio przed średniowką przycisk wierszowy padał jednostajnie na przedostatnią zgłoskę. K. Wóycicki przytoczył szereg wierszy z »Barbary Radziwiłłówny«, fakt ten stwierdzających; tenże autor scharakteryzował ogólnie wierszowanie Felińskiego, zwłaszcza pod względem stosunku między układem syntaktycznym zdań a spoistością całego szeregu rytmicznego lub jego rozpołowieniem przez średniówkę. »Okazuje się — pisze autor — że obok wierszy, gdzie średniówka wybitnie jest zaznaczona przez budowę zdań zamkniętych w wierszu, istnieje znaczna liczba wierszy w »Barbarze«, prawie ½ całkowitej ich liczby, — gdzie średniówki nie uwydatnia stosunek zdań. Oddziela ona: podmiot od orzeczenia, orzeczenie od dopełnienia, określenie od określanego rzeczownika czy czasownika, wreszcie łącznik od orzecznika i części orzeczenia czasownikowego w czasach złożonych. Nie spotkałem w »Barbarze« przykładu, by średniówka odcinała spójnik lub przyimek«. Nadto jeszcze jest zbiór kilkuset wierszy, odznaczający się niezwykłą obfitością i rozmaitością stosunków budowy zdań do kształtu wiersza, co się nie da ująć w jakiś wzór określony.

O rymach Felińskiego autor mówi, że śród nich przeważają rymy rzeczownikowe i w ogólności ich charakter stwierdza, »jak ściśle Feliński przestrzegał zasady, za którą chwalił Krasickiego, mówiąc, iż biskup warmiński starał się... żeby wyraz, rzecz stanowiący, albo przynajmniej bardzo potrzebny na rym przypadał«. Wbrew jednak swojej teorji Feliński zbyt często używał rymów monotonnych (np. *mojej, twojej; z sobą, z tobą*). Wszystkie rymy w »Barbarze są dokładne, i tylko trzykrotnie poeta użył rymów z różnem rozłożeniem akcentów (*ale nie, wspomnienie; moja, kto? ja? prostoty, Kto? Ty!*).

Kazimierz Brodziński (1791—1835) samorzutnie nie wprowadził żadnego nowego pierwiastku do wierszowania polskiego. Jak jego poprzednicy, pisał chętnie jednostajnemi 11-zgłoskowemi wierszami (»Wiesław«), używał też i rytmu zmiennego, zwłaszcza w utworach, gdzie w intencji autora żywiej miała się zaznaczyć fantazja (»Piękne sztuki«) lub w kantacie, mającej charakter dytyrambu klasycznego (»Radość«). W zwrotkach różnowierszowych łączył np. wiersze 11-zgłoskowe (5 + 6) z 8-zgłoskowemi ulubionego w XVIII w. typu 5 + 3 (gdzie niegdzie 3 + 5): »Śpiewki« i »Dumki« jego obfitują w krótkie wiersze rymowane, np. 4-zgłoskowe albo 5-zgłoskowe w połączeniu z 6-zgłoskowcami:

Popękajcie,
Ale grajcie
Nieszczęśliwe strony,
Bo tak śpiéwał,
Bo tak grywał
Jasio oddalony

albo:

Gdy słowik zanuci,
Myśliwy grot rzuci
Znika nagle śpiew:
Ptaszyna upada,
Skrzydełkiem nie włada
Głucho stoi krzew

Urozmaicone są zwrotki w innej »Dumce«, złożonej z dwu strof 11-wierszowych:

Niemasz Mikona, nie szumcie bory.
Stójcie rzeki.
Zniżcie się, zniżcie, odsłońcie gory,
Kraj daleki.
Próżne patrzanie
Próżne wołanie
Puszczę po wodzie tę rożę:
Teraz już ona
Nie dla Mikona,
Już mu jej na skroń nie włożę.
Mój Boże!

Z samych krótkich wierszy składa się rodzaj epigramatu »Do chrabąszcza«: »Mój ty rycerzu Wąsaty w pancerzu! Na drzewach siadasz, I liście objadasz. Szumisz w pomroku Po niwie, po rosie, Trącasz złośliwie Po oku, po nosie. Niech zejdzie rano, Stul wąsy i loty; Z słońcem ustaną Twe pląsy i psoty«.

Stanisław Kossowski w Sprawozdaniu gimnazjum prywatnego żeńskiego we Lwowie r. 1906, pisząc o przekładach pieśni ludowych Brodzińskiego, wypowiada pogląd, że naszemu poecie, jak i Herderowi, w przekładach chodziło nietylko o oddanie treści, ale przedewszystkiem o zachowanie muzycznego charakteru pieśni. Ten charakter wyraził się między innemi w tem, że wiersze przekładów Brodzińskiego drobią się na małe cząstki, jak to stwierdziliśmy i dla poezji ludowej. Tak np. z pieśni serbskich »Zdradzona« składa się z wierszy 8- i 6-zgłoskowych; pierwsze stale się dzielą na 4 + 4, drugie 3 + 3 (z wyjątkiem jedynego wiersza, gdzie jest 2 + 2 + 2):

Tam dziewica róże rwała
Przy różach zasnęła;
Rówiennica ją ujrzała,
Tak mówić zaczęła.

Rytm najdawniejszy trójdzielny 4 + 4 + 6 znajdujemy w piosnce słowackiej:

W szczerem polu gruszka stoi kwiatem osypana
Pod nią stoi moja miła bardzo zapłakana.
Czego płaczesz i narzekasz dziewczę nieszczęśliwe?
Weź chusteczkę, otrzyj sobie twe oczęta siwe.
Nacobym je ocierała? Pocóż mi to radzisz?
Zdradziłeś mnie, twoją lubą, i jeszcze mnie zdradzisz.

W tym samym rytmie (z wyjątkiem dwu wierszy dzielących się na 8 + 6 zamiast 4 + 4 + 6) »Wiesław« Brodzińskiego śpiewa Krakowiaka: »Niechże ja lepiej nie żyję, dziewczę, skarby moje! Jeśli kiedy oczka czyje milsze mi nad twoje«. Ponieważ 8-zgłoskowe człony rymują z sobą, przeto wyodrębniają się w osobne wiersze.

Brodziński, natura skłonna do kompromisów literackich, pragnął pogodzić kierunek romantyczno-narodowy z klasycznym także i na gruncie wersyfikacji, już jednak nie jako teoretyk, ale jako praktyk, wierszopis, naginający się do teorji, przez innych wygłoszonej. Widzieliśmy, że próba Nowaczyńskiego, która tylko na śmiech mogła narazić jej twórcę, nie przeszła bez naśladownictwa, jakkolwiek tylko cichego, które

nie ukazało się na widok publiczny. Być może jednak, że poglądy ks. Czartoryskiego na prozodję polską rozchodziły się prywatnie śród literackiego świata i zachęcały do usprawiedliwiania poszukiwań iloczasu polskiego. Pierwsza poważna praca w tym zakresie wyszła z pod pióra kompozytora muzycznego Józefa E l s n e r a: była to »Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególniej w wierszach polskich we względzie muzycznym«, w Warszawie 1818. Autor wychodzi z założenia, w zasadzie zupełnie słusznego, że »metrum w poezji jest to, co takt w muzyce«; w dalszym ciągu jednakże odwraca tę zasadę: »takt w muzyce jest metrum w poezji«, czyli uznaje, że taktowi muzycznemu w zupełności odpowiadać może tylko stopa wiersza metrycznego.

Czyżby więc nowoczesny wiersz rytmiczny nie nadawał się do śpiewu? Od takiego wniosku uchroniła Elsnera fałszywa teorja o iloczasie polskim, dzięki której zdawało mu się, że i my mamy swoje stopy: »Iloczas w polskim języku — pisze Elsner za przewodem Kopczyńskiego — jest do zrozumienia i do zachowania bardzo łatwy, ponieważ w jednej tylko przedostatniej zgłosce zachowuje się, i jedno szczególne na wszystkie wyrazy mamy prawidło, że się przedostatnia zgłoska przedłuża«.

Przez tę furtkę weszły do naszej wersyfikacji i stopy i różne typy wierszy »metrycznych«. Elsner przedewszystkiem stwierdziwszy, że w wersyfikacji polskiej nie zwracano uwagi na jednostajność rozkładania w wierszach akcentów, szuka różnych typów akcentowania 8-zgłoskowców polskich [1]), i każdy typ utożsamia z odpowiednim typem metrycznym. Za przedmiot analizy służy mu śpiew panny XII w »Pieśni świętojańskiej o Sobótce« Jana Kochanowskiego. Wykazuje on tu cztery rodzaje rozłożenia akcentów:

1) Wsi spokojna, wsi wesoła ⏑–⏑–|⏑–⏑– trochaiczny.
2) Człowiek w twej pieczy uczciwie ⏑––|⏑––|⏑– daktyliczny.

Dwa drugie z przedtaktem (»odbitką«):

3) Pobożne jego staranie ⏑|⏑––|⏑––|⏑– adoniczny.
4) A radę na funt przedawa ⏑|⏑––|⏑––|⏑– saficzny.

---

[1]) W najnowszych czasach analizy wiersza 8-zgłoskowego dokonał Kazimierz Wóycicki: »Polski ośmiozgłoskowiec trocheiczny. (Przyczynek do systematyki wiersza polskiego)« w »Pracach Towarzystwa Nauko-

Jak widzimy, żeby otrzymać metrum adoniczne i saficzne, Elsner musiał uznać polskie spondeje: _ _, które przecież na gruncie polskim niczem się nie różnią od trochejów: ⏑ _, to też je w dalszym ciągu zastępuje przez trocheje. Zestawiwszy te cztery typy z sobą, Elsner słusznie zaznacza, że gdy je śpiewamy według wspólnej dla wszystkich muzyki z jednakowo w niej rozłożonemi przyciskami (czas dobry, teza), musimy zmieniać akcent naturalny wyrazów, co obraża nasze ucho, np. gdy śpiewamy według muzyki przystosowanej do rodzaju trochaicznego: Pobo—żne je—go sta—ranie.

W dalszym ciągu Elsner wykazuje, że mamy możność pisania wierszy według stałego systemu rozkładania akcentów, i że już można znaleźć przynajmniej czterowiersze, według tej zasady zbudowane. Przytacza więc przykłady najprzód jednostajnie zbudowanych czterowierszy:

1) Rodzaj trochaiczny: _⏑_⏑_⏑_⏑ (Karpiński):

Boże, z twoich rąk żyjemy,
Choć naszemi pracujemy.
Z ciebie plenność miewa rola,
My zbieramy z twego pola.

2) Rodzaj daktyliczny _⏑⏑_⏑⏑_⏑ (Karpiński):

Łańcuch od wieków związany
Każdej na świecie odmiany.
Ten go przerobić nie zdoła,
Który powiązał te koła.

3) Rodzaj adoniczny: ⏑_⏑_⏑⏑_⏑ (Brodziński):

Gdy z wiosną zwiędną już kwiaty,
Natenczas chłopiec skrzydlaty,
Długiemi zmorzon upały,
Porzuci lotne swe strzały.

4) Rodzaj saficzny: ⏑_⏑⏑_⏑_⏑ (Brodziński):

Na wzniosłe Tęczyna skały
Śniegami obłoki ziały,
A córka się z matką smuci,
Jak z lasów nieszczęsny wróci.

Potem idą zwrotki mieszane, złożone z rytmów: trochaicznych (tr.), daktylicznych (dkt.), adonicznych (ad.) i saficznych (saf.) w takim porządku: po dwa wiersze parzysto rymowane: 1) 2 tr.+2 dkt., 2) 2 tr.+2 ad., 3) 2 tr.+2 saf.,

---

wego warszawskiego. Wydział językoznawstwa i literatury«. Warszawa 1916.

4) 2 dkt. + 2 ad., 5) 2 dkt. + 2 saf., 6) 2 ad. + 2 saf., 7) 2 dkt. + 2 tr., 8) 2 ad. + 2 tr., 9) 2 saf. + 2 tr., 10) 2 ad. + 2 dkt., 11) 2 saf. + 2 dkt., 12) 2 saf. + 2 ad. i wreszcie rytmy przeplatane z tak samo przeplatanemi rymami: 1) tr. + dkt. + tr. + dkt., 2) tr. + dkt. + dkt. + tr., 3) dkt. + tr. + dkt. + tr., 4) dkt. + tr. + tr. + dakt., 5) tr. + ad. + tr. ad., 6) tr. ad. ad. tr., 7) ad. + tr. + ad. + tr., 8) ad. + tr. + tr. + ad., 9) tr. + saf. + tr. + saf., 10) tr. + saf. + saf. + tr., 11) saf. + tr. + saf. + tr., 12) saf. + tr. + tr. + saf., 13) dkt. + ad. + dkt. + ad., 14) dkt. + ad. + ad. + dkt., 15) ad. + dkt. + ad. + dkt., 16) ad. + dkt. + dkt. + ad., 17) dkt. + saf. + dkt. + saf., 18) dkt. + saf. + saf. + dkt., 19) saf. + dkt. + saf. + dkt., 20) saf. + dkt. + dkt. + saf., 21) ad. + saf. + ad. + saf., 22) ad. + saf. + saf. + ad., 23) saf. + ad. + saf. + ad., 24) saf. + ad. + ad. + saf. (U Elsnera w oznaczaniu zwrotek zaszły kilkakrotnie błędy; na każdy rodzaj zwrotki podano przykład).

Razem więc Elsner wykazał 40 rodzajów zwrotek kombinowanych w rytmie jednostajnym albo jednostajnie zmiennym, co jest właśnie ważne dla muzyka, który do jednostajnie zmiennego rytmu wiersza może przystosować melodję, ale nie może tego uczynić, gdy przyciski wierszowe rozkładają się kapryśnie, np. w ośmiozgłoskowcach tylko z umiejscowieniem na jednej, przedostatniej zgłosce wiersza.

Kazimierz Brodziński podjął się przykładami wykazać, że w języku polskim dadzą się te zasady przeprowadzić nietylko w czterowierszach, ale w całych wielozwrotkowych utworach, w tym celu wybrał ze swoich poezyj lub umyślnie pozmieniał następujące wiersze: »Pasterka« (wiersz przekładany trochaiczno-adoniczny), »Mikon i Filis« (pierwszy czterowiersz daktyliczny, drugi trochaiczny, przyczem kochankowie przemawiają w takcie daktylicznym, a poeta na zmianę w trochaicznym), »Matka i dziecię« (wiersze przekładane daktyliczno-adoniczne), »Gołąbki« (wiersz pierwszy i trzeci trochaiczny, drugi daktyliczny, czwarty adoniczny), »Tęskna« (cztery wiersze daktyliczne, dwa ostatnie trochaiczne), »Brat i siostra« (brat mówi wierszem trochaicznym, siostra adonicznym), »Wiosna« (w wierszach trochaicznych), »Przodkowie« (pierwszy wiersz i czwarty adoniczny, drugi i trzeci daktyliczny, piąty i szósty trochaiczny), »Muza wiejska« (strofa z szesnastu wierszy, z których pierwsza czwórka — trochaiczna, druga — adoniczna, trzecia — saficzna czwarta daktyliczna, w dziewięciu

strofach ten sam zachowuje się porządek, »Praca« (w każdej zwrotce pierwsze dwa wiersze trochaiczne, drugie — adoniczne). Wszystkie utwory w wierszach 8-zgłoskowych.

Przytaczam pierwszą 16-wierszową strofę »Muzy wiejskiej«, aby wykazać, jakie różnice zachodzą w deklamacji, jeśli się będziemy trzymali nie tradycyjnego podziału wierszy na stałe człony z pomocą średniówki, ale właśnie członkowania wierszy na niby-stopy.

tr. Jestem | rodem | z cichej | wioski,
Mnie pa- | sterki | wycho- | wały,
Niezna- | jąca, | co to | troski,
Przebie- | gałam | łąki, | skały.
ad. Raz | siadłam | obok stru- | mienia,
U- | brawszy | czoło kwia- | tami;
Po | myśli | snułam ma- | rzenia
Przy- | jemne | lubo ze | łzami.
saf. Wnet | jakby się | jawnie | śniło,
Nie- | znany mię | Bóg za- | chwyca,
I | serce mi | w łonie | biło,
I | zorze ob- | lało | lica.
dkt. Czucie i | miłość tak | błoga
Mówić za- | częła wśród | łona,
Chciałam nieść | uścisk do | Boga,
Ziemię w me | objąć ra- | miona.

Przy zwykłej polskiej deklamacji okaże się, że z wyjątkiem jednego tylko wiersza: »I ich po- | wiastki nie- winne«, (w czterowierszu adonicznym) wszystkie te wiersze mają stałe miejsce średniówki: trochaiczne po zgłosce 4-ej, adoniczne po 3-ej i 5-ej, saficzne tylko po 3-ej, daktyliczne tylko po 5-ej.

Metrum rzekome się rozwiało, pozostały natomiast regularnie odgraniczone średniówkami człony, wywołane względami muzykalności w wierszu, który według zasad rytmiki średniowiecznej nie potrzebuje wcale stałej średniówki, aby w c z y t a n i u wydał się dostatecznie rytmicznym.

A więc Elsner i Brodziński, złudzeni błędną zasadą, że zgodność akcentów wiersza z akcentami muzycznemi jest już »miarowością« w znaczeniu, przyjmowanem w metryce greckiej i rzymskiej, tworzyli pozornie-metryczne wiersze polskie, ograniczając się zresztą tylko do 8-zgłoskowców. Wytknął to Elsnerowi J. F. K r ó l i k o w s k i w recenzji: »Uwagi nad dziełem, Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, wydanej w Warszawie r. 1818; recenzent tu wykazał,

że Elsner »metryczność bardziej pod względem matematyki muzycznej, niż pod względem języka rozważał«. Potem sam też Królikowski napisał książkę: »Prozodya polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego z przykładami w nutach muzycznych«, i wydał ją w Poznaniu r. 1821.

Ma on tu na oku dwa cele: obronę rymów męskich i dlatego powtórzył tu wszystko, co już o tym przedmiocie i w ogólności o rymach uprzednio pisał w »Pamiętniku Warszawskim« z r. 1817, oraz zreformowanie wersyfikacji polskiej w kierunku metryczności antycznej. Temu ostatniemu celowi służy »Część Wtóra« książki, poświęcona prozodji wiersza i jego budowie.

Królikowski zdaje sobie dokładnie sprawę, że różnice w długości wymawiania zgłosek i w ich akcentowaniu to bynajmniej nie jedno i to samo, a także iż akcent starożytny był z natury inny, niż polski, mimo to sili się dowieść, a raczej wmówić, że zgłoski polskie różnią się między sobą długością i tylko inny jest ich stosunek wzajemny, »bo żadnym sposobem dowieść nie można, że w żyjących teraz językach ścisłe zachowanie stosunku iloczasowego 2 do 1 jest nieodbicie potrzebne; ą zatem dość będzie oznaczyć krótkie i długie, zostawiając stosunek uczuciu czytającego« (! str. 76).

Gdy więc widoczną jest rzeczą — pisze dalej Królikowski na str. 77 — że języki teraźniejsze, nie będąc jak starożytne iloczasowemi, idą tylko za akcentem mówienia, nie odłączając go od iloczasu: z tego względu co do długości i krótkości zgłosek w prozodji polskiej nie będzie nam służyło za zasadę prawidło łacińskie, że samogłoska przed inną jest krótka, że ta lub owa krótka przed spółgłoskami staje się długą, bo to nie zmienia akcentu mówienia, który więcej niż stosunek długości stanowi«. I w ten sposób, niezawsze ściśle określony i wyraźny, rozprawia dalej, z czegoby wypadało, że i on także zgłoskę akcentowaną uważa za długą, a nieakcentowaną — za krótką. Istotnie też dalej dzieli samogłoski na długie (akcentowane), krótkie (nieakcentowane) i obojętne, t. j. które mogą być długiemi lub krótkiemi stosownie do tego, czy pada na nie akcent choćby poboczny, np. *Nic się w biegu nie zatrzyma. Nie warte twojej wdzięczności.* W rozdziale następnym autor szczegółowo rozpatruje warunki »iloczasowe«, a właściwie warunki akcentowania wyrazów jednozgłoskowych, które mogą być pro- lub enklitykami, albo też stać pod

silnym akcentem; także wyrazów 2-, 3-, 4 i więcej-zgłoskowych w różnych połączeniach z uwzględnieniem akcentów gramatycznych i retorycznych. Wszędzie tutaj długość zgłoski stoi w związku z jej akcentowaniem, to też niespodziankę przynosi nam rozdział IV, mówiący o miarach języka polskiego.

Znajdujemy w nim oznaczenie zgłosek długich nieakcentowanych, jako to: »spondeus, który bardzo się dobrze wyraża w języku naszym np.: *przestrzeń, rozpacz, krnąbrność*«. Niewiadomo, dlaczego Królikowski ostatnie zgłoski tych rzeczowników uważa za długie choćby z ograniczeniem, że są one długie »pod względem gramatycznym« a »nie pod względem akcentu«, i przeto »w wierszu dla muzyki robionym spondeus i trochaeus za jedno uważać się mogą«; mybyśmy raczej powiedzieli, że za jedno uważać się muszą, podobnie jak wiele innych »stóp«, które rozróżnia Królikowski na zasadzie uznawania za długie niektórych zgłosek nieakcentowanych.

Te jego w znacznej części dowolnie wybrane zasady pozwoliły mu zbudować system »metryki« polskiej. Rozdział V poświęcił rozpatrywaniu właściwości tradycyjnych wierszy polskich. Bierze pod uwagę sprzęganie z sobą wierszy równych lub nierównych, sposoby rozkładania rymów, liczenie zgłosek i użycie średniówki i t. d., rozprawia o tem zupełnie pobieżnie na paru stronicach, poczem przystępuje do przedstawienia wierszy »miarowych«: jambicznych, trochaicznych, daktylicznych, amfibrachicznych, czyli gatunków, w których długość wypada zawsze w zgłose akcentowanej. Wiersze spondaiczne według Królikowskiego różnią się od trochaicznych tylko tem, że pierwsze »powinny być ciężkie«, drugie zaś »naturalnie lekkie i gładkie«. Wszystkie przytoczone tu przykłady tych rodzajów wierszy z łatwością dadzą się sprowadzić do typów tradycyjnych, opartych na liczbie zgłosek i na użyciu średniówek; »miarowy« ich charakter występuje dopiero przy dobitnem ich skandowaniu np. jamby: »Okro-|pny żal|do-da-|je wie-|le mąk«. Najnaturalniej wychodzą — rozumie się — wiersze trochaiczne i amfibrachiczne np. »Tu pa-|nuje|zgoda, | szczęście | i swo- | boda«; albo: »Pasterskie | mieszkanie | nad wszystko | przenoszę« i t. d., tutaj bowiem dla uwydatnienia stóp nie trzeba się uciekać do siekania wyrazów w tym celu, aby pod jednym akcentem sztucznie jednoczyć cząstki, do różnych wyrazów należące i odcinać zgłoskę pienną akcentowaną od nieakcentowanej końcówki.

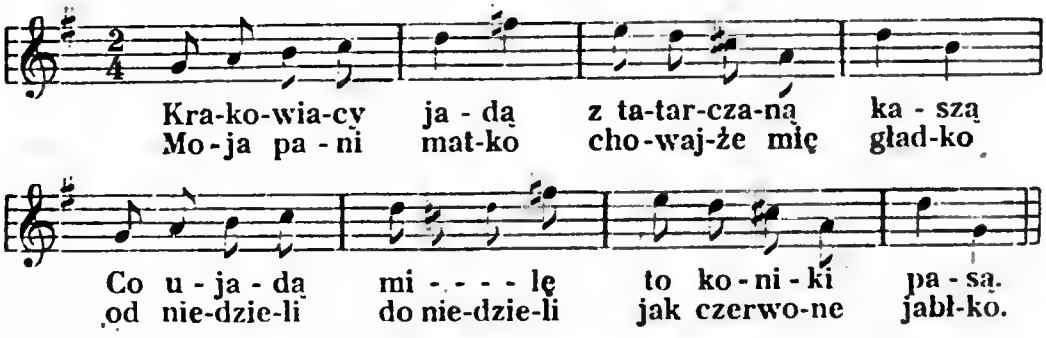
Osobny rozdział, szósty, Królikowski poświęcił heksametrom polskim, o których się odzywa: »Jakiekolwiek mogły być przeszkody do przyjęcia heksametrów polskich, nie dowiedziono wszelako, że ich mieć nie możemy, bo nie dowiedziono, że heksametr polski koniecznie taki, jak łaciński, być pownien, bo nie dowiedziono, że gdy język polski heksametru łacińskiego nie dopuszcza, żadnego mieć nie powinien«. Królikowski właśnie dopuszcza heksametrowi polskiemu, żeby w nim tylko zrzadka granice stóp nie wypadały razem z granicami wyrazów, żeby główna średniówka była w nich inna, stosownie do wymagań samego języka, wreszcie, żeby przyciski wierszowe zawsze zgadzały się z akcentami wyrazowemi. »Heksametr polski może mieć mieszane spondeje, daktyle, a nawet i trocheje, a to podług zasad miary akcentowej«, może liczyć od 12 do 17 zgłosek, »a co się tyczy mieszania trocheów, pamiętać tu wypada, że do poety należy tylko zachować długość i krótkość zgłosek, zgodną z akcentem, a stosunek ich, czyli oznaczenie, ile długie ile krótkie być mają, zawisło od deklamującego«. Królikowski zaleca używanie średniówki w trzeciej stopie, a to mianowicie męskiej, kiedy wypada tu spondej czyli raczej trochej, i żeńskiej, kiedy wypada tu daktyl; średniówkę w końcu stopy trzeciej uważa za wadliwą. Średniówka — naturalnie wypada zawsze z końcem wyrazu, więc w stopie trochaicznej zawsze po wyrazie jednozgłoskowym.

Jednocześnie z budowaniem »metryki« polskiej toczyła się walka o rymy męskie, a pobudkę do niej dało wystawienie w Warszawie »Opery włoskiej w podróży«, Fioravantiego w przekładzie Kruszyńskiego (tłumaczenie pozostało w rękopisie). Tłumacz użył rymów męskich tam, gdzie frazesy muzyczne śpiewanych aryj kończyły się nutą akcentowaną; użycie tutaj wyrazów dwu- lub wielozgłoskowych pociągało za sobą zbytnie uwydatnienie nieakcentowanej językowo ostatniej zgłoski, wskutek czego tworzył się rozdźwięk pomiędzy akcentem muzycznym a nieakcentowaniem zgłoski w takcie libretta. Jedynym środkiem uniknięcia tego rozdźwięku mogło być w tym wypadku posługiwanie się wierszami męskiemi.

Nowość ta jednak nie wszystkim przypadła do smaku: w Pamiętniku Warszawskim r. 1817, VIII, 68 S. Okr[aszewski] wydrukował ironiczny »Panegiryk nowych a szczęśliwie wynalezionych rymów«, gdzie 8 czterowierszowych zwrotek ułożył w samych wierszach męskich, mówiąc między innemi:

Co za chwała, co za cześć!
Tak uroczny tocząc rym,
Z każdym bój tartakiem wieść,
Z doboszami iść o prym!

Odpowiedział na to poważnie J. F. Królikowski, w temże piśmie, ogłaszając obszerną rozprawę: »O śpiewach polskich z muzyką i o zastosowaniu poezyi do muzyki« r. 1817, IX, 145—76, 249—67, 377—407, i tamże r. 1818, X, 3—35, 143—59, 273—307, 433—91. Zwraca on tu uwagę na poezję ludową, pisząc: »Godną uwagi i zastanowienia rzeczą jest i to, że śpiewki narodowe prostego ludu daleko są muzykalniejsze, aniżeli śpiewy uczonych poetów; przyczyna tego zdaje się być bardzo naturalną; bo prosty lud nie zna w swoich śpiewach żadnej innej piękności nad prawdziwą piękność muzykalną, przeto godzi muzykę z poezją i wzajemnie; inni zaś nasi poeci, którzy częstokroć przenoszą sztukę nad naturę, w samem nawet śpiewaniu zapominają o muzyce.« Na dowód autor daje przykład krakowiaka: »który zdaje się być dość oryginalny«, i mówi dalej: »zastosujmy do tej muzyki znaczną część śpiewek wieśniaczych, także oryginalnych, których strofa składa się z dwóch dwunastosylabnych, albo czterech sześciosylabnych wierszy, na nutę krakowiaka śpiewać się zwykłych, a przekonamy się, jak rzadko akcent będzie zepsutym, np.:



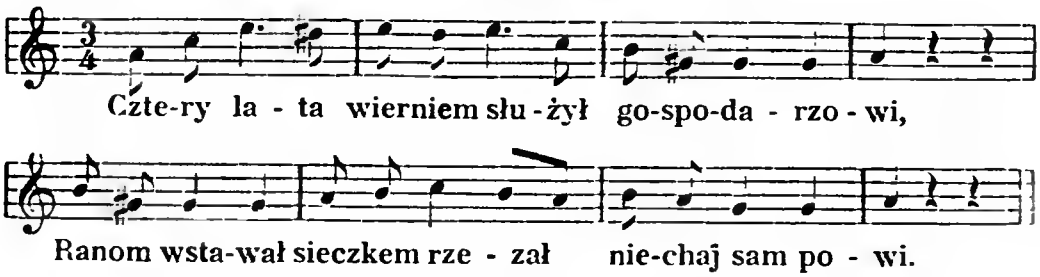
Cztery mile lasu jadę bez popasu,
Piąta mila pola, tam dziewczyna moja.

Czarne oczka mamy, na się spoglądamy,
Powiadają ludzie, że my się kochamy.

I inne mnóstwo podobnych krakowiaków można śpiewać bez zepsucia akcentu«.

»Następująca śpiewka wiejska, która zdaje się być oryginalną, nie małym równie jest dowodem porządku muzykal-

nego, bo tam, gdzie akcent jest zepsuty z muzyką w jednej strofie, albo w jednym wierszu, w tem samem miejscu zepsuty jest we wszystkich strofach, albo wierszach.



A to wszystko dla dziewczyny miło mi było,
Bo się serce kieby smoła do niej lepiło.
Ani mi jeść, ani mi pić, ani mi spania,
Tylkom patrzał, kędy dziewczę wołki wygania.
I jam także konie pasał w onej dolinie,
Przygrywając na fujarce lubej dziewczynie.
Jam się nie chciał jej zapytać, czyby mię chciała,
Bo dwie krowy, cztery woły za wiano miała.
Cztery woły i dwie krowy za wiano miała,
A do tego koszuleczka, kieby śnieg biała.
Kabat złotem bryzowany cudnej roboty,
Cztery sznurki koralików i pierścień złoty.
Przyszedł Bartek do matusi, dostał dziewczyny,
A ja płaczę nieszczęśliwy z własnej przyczyny.

Każda strofa tej śpiewki składa się z dwóch wierszy trzynasto-zgłoskowych, mających średniówkę po ósmej zgłosce i dlatego inaczej każdy wiersz uważać można za jeden wiersz ośmiozgłoskowy i jeden pięciozgłoskowy. Każdy wiersz ośmiozgłoskowy zachowuje w muzyce swój akcent mówienia, i tylko tam jest uchybienie, gdzie w wierszu więcej monosylabów znajduje się, ale w żadnym wyrazie dłuższym akcent nie jest zepsuty. Co się zaś tycze wierszów pięciosylabnych, to w tej śpiewce również, jak w wielu innych podobnych, postrzegać się daje, że wszędzie w wierszu nieparzystych sylab akcent mówienia nie zgadza się z muzyką dla męskiego zakończenia, którego nie mają wiersze; a gdy przypuścić nie można, ażeby te śpiewy były robione do muzyki branej ze śpiewów obcego języka, ale że jest, jak same wiersze, oryginalna, nie jest przeto niepodobnym wniosek, że męskie zakończenie wiersza jest w naturze muzyki, a stąd jak ważny przedmiot do uwagi dla tych, którzy, nie dochodząc przyczyny, dla której męski rym w innych językach jest w używaniu, na zaprowadzenie go do

naszej poezji zezwolić nie chcą«. Zarazem jednak Królikowski idzie za daleko, gdy pragnąc, aby cząstki rytmiczne wiersza odpowiadały w zupełności taktom muzyki, oświadcza się za wprowadzeniem zasad prozodji do poezji polskiej i tworzy własny system takiej prozodji.

Przeciwnicy rymów męskich nieodrazu ustąpili, ale żadnych poważniejszych argumentów nie mogli wytoczyć przeciwko tym i innym poglądom Królikowskiego, wyrażonym np. w jego »Uwagach nad jednozgłoskowym rymem«, w Pam. Warsz. r. 1817, VIII, 286—97, będących bezpośrednią odpowiedzią na wiersz Okraszewskiego: mówi tu Królikowski, że język włoski, uważany za najmuzykalniejszy i najmelodyjniejszy, a przecież posługuje się rymami jednozgłoskowemi, i że nieużywanie takich rymów jest tylko przesądem. »Nie jestem ja tego zdania — pisze — ażeby takim wierszem pisano tragedye i ten sam rym często powtarzano... Jednakże nie umiem pojąć, dlaczegoby i w najpoważniejszej poezyi miało być lepiej: *bogi* aniżeli *bóg*, *trony* aniżeli *tron*, *gromy* aniżeli *grom* i t. d. Kto zaś chce uniknąć twardości, niech szuka wyrazów, zakończonych na samogłoskę, np. *ja*, *dnia*, *źle*, *dmie* i t. d. Nie przystałbym nakoniec, ażeby ciągle tak rymowano, wyjąwszy czasem krótkie, wesołe śpiewy, ale mieszanie tego rymu nawet i w rzeczach poważnych, w swojem miejscu użyte, przy nadaniu wierszowi naturalnego i gładkiego toku, nie będzie grzechem, tam zaś, gdzie się pisze dla muzyki, jest koniecznością. Zdanie to niech osądzą nieuprzedzeni znawcy; ja zaś na poparcie jego to tylko powiem, że gdy wszystkie języki mają rym jednozgłoskowy, i gdy muzyka, która jest powszechną wszystkich narodów i wszystkich języków poezyą, nietylko w rzeczach lekkich, ale najtragiczniejszych nawet używa takiego rymu, nie wiem, dlaczegoby jednak tylko poezya polska miała go w obrzydzeniu«.

Brodziński jeszcze nie odważył się na swobodniejsze użycie rymów męskich, i tylko zrzadka się niemi posługiwał: w utworze »Żale Cerery« (drukowanym w Pamiętniku Warszawskim), oraz w krótkich epigramatach: »Rada« i »Nasze piśmiennictwo«, w krótkim jednak czasie rym męski zyskał zupełne obywatelstwo w wierszowaniu polskiem.

Omawiano też wtedy i inne cechy rymów: kiedy Wyszkowski w r. 1817 wydał »Pisma« **Konstantego Tymineckiego,** uważał za stosowne w przedmowie zaznaczyć dwie

rzeczy: po pierwsze, że zmarły poeta »pilnując jedynie właściwości wyrazów i przymiotników, rzecz malujących, nie przypuszczał, aby jednozgłoskowe w przestanku wiersza mieszczone słowa dźwięk i harmonję psuć mogły« [1]); po wtóre, że według Tymnieckiego »dla myśli i obrazu wszystkie rymy poświęcić należało; dlatego też mniej dbały o ich dobitność, często zbyt może wolnie rymował: *e, ej, z y, en z ę* etc. w mniemaniu, iż rymy powinny służyć bardziej do ucha, jak do oka«.

Również w obronie rymów »dla ucha« stanął Królikowski; w »Pamiętniku Warszawskim« 1817, IX, 405—6 pisał: »Rym dla ucha jest tam, gdzie dwie czyli półtory sylaby tegoż samego brzmienia i tegoż samego akcentu z sobą rymują, a rym ten jest bardzo muzykalny, np. *skłania, kochania; zima, olbrzyma; czynicie, dziécie, zawita, kobiéta* i t. p., gdzie zawsze akcent z sobą rymuje i brzmienie jest to samo, nie zważając na literę *e* w wyrazach: *dziécie, kobiéta*, skoro się wymawia: *dzicie, kobita*. Rym dla oka jest wtenczas, kiedy rymujące wyrazy jednakowo są napisane, chociażby brzmienie ich nie ze wszystkiem było zgodne i akcent czasem zupełnie przeciwny; taki rym jest antymuzykalny, a nawet antypoetyczny. Przykłady rymu dla oka z tym samym akcentem a różnem brzmieniem są: *zaleta, kobieta; dziecie, chcecie*, co brzmi: *zaleta, kobita; dzicie, chcecie*. Z różnym i przeciwnym akcentem: *czasie, podoba sie; przeszyty, i ty; odbytu, a ty tu* i inne tego rodzaju«.

Wreszcie w tymże czasie wytoczono sprawę estetycznego znaczenia niektórych rodzajów rymowania, niejako klasyfikacji rymów według ich wartości. Dawniej nie zastanawiano się nad tą sprawą: Jan Kochanowski, a za jego przewodem inni poeci z w. XVII i XVIII dbali tylko o to, by rymy były pełne, t. j. żeby jednobrzmienność rozciągała się na końcowe części wierszy od przedostatniej samogłoski. Najłatwiej nasuwały się wierszopisom formy gramatyczne z jednobrzmiącemi końcówkami; dlatego też i rymy takie nazwano potem gramatycznemi. Tak więc w »Szachach« J. Kochanowskiego zaraz na początku spotykamy rymy: *niechciano, przyjeżdżano; gładkości, miłości; skradali, nalegali; dziękowali, pytali*. Może jako próba zapobieżenia takiemu rymowaniu, zbyt już banal-

[1]) M. Szyjkowski »Z obozu klasyków polskich« w »Bibljotece Warszawskiej« 1910, IV, 482.

nemu, wyszła wspomniana wyżej książeczka z r. 1755: »Subsidium wiersza polskiego«. Autor jej z natury rzeczy musiał zestawiać z sobą także rymy trudniejsze. Szylarski w swej gramatyce z r. 1770 zaznacza, że rymy im trudniejsze do znalezienia, tem są »szacowniejsze, osobliwie gdy nie do jednej, ale do różnych części mowy należą«. Widocznie już wtedy zbyt pospolite, łatwe, gramatyczne rymy odpustowych pieśni częstochowskich musiały być osławione. Zdaje się, jakby Trembecki unikał rymów, mieszczących się w obrębie przyrostków wyrazowych, przynajmniej w jego »Zofijówce« rymy takie, jak *wspomnienia, westchnienia* nie są częste; zwyczajnemi tu rymami są: *płodem, miodem; hasa, wypasa; zioła, koła; zagonów, plonów* i t. p., gdzie do rymu wchodzi pierwiastkowa część wyrazów. Alojzy Feliński w uwagach »O wierszowaniu« (r. 1816) pisze, że Trembecki »zrzekł się mnóstwa rymów, które z jednostajności na półtory zgłoski zakończeń w przypadkowaniach i czasowaniach wynikają, bo czuł, że takie rymy nietylko same przez monotonją ucho rażą, ale jeszcze i monotonją i w toku tych dwóch wierszów, do których należą, najczęściej za sobą ciągną; nawzajem zaś ponieważ tej monotonji niema między dwoma imionami, których rodzaj, liczba albo przypadek jest różny, równie jak i między dwoma słowami, położonemi w różnym czasie, liczbie lub osobie; dlatego rymy pomiędzy niemi uznał za tak dobre, jak pomiędzy dwoma odmiennemi częściami mowy«. Odpowiednio do tego Feliński nazywa wybornemi rymy: *Diego, mojego; nikogo, srogo; podstarości, zazdrości; nienawiści, liści; odnowiwszy najtkliwszy; zsyła, użyła; skakając, zając* i t. p. złemi zaś: *Zygmuntowi, zwyczajowi; wielkiemu, sławnemu; potężnemi, zwycięskiemi; odbierali, nagradzali; zabijecie, odniesiecie...* »Są one monotoniczne, a zatem złe, bardzo więc rzadko z ostrożnościami, jakich używał Trembecki, w przydłuższych tylko dziełach ujść mogą«. Ostrożności te według Felińskiego polegały na tem, że Trembecki »ilekroć lub dla uniknienia większego błędu, lub dla zachowania większej piękności użyć monotonicznego rymu był przymuszony, starał się, żeby dla zmniejszenia monotonji z dwóch wyrazów pomiędzy sobą rymujących jeden nie był dłuższy, jak na dwie zgłoski, np. *było, zdarzyło; drżąca, strofująca; tchnęła, zamknęła;* owszem i w innych przypadkach kłaść na rymie dwóch wyrazów długich, równą liczbę zgłosek mających, unika«.

Feliński oczywiście zwracał uwagę i na dokładność rymowania, to też bardzo chwalił Trembeckiego w przeciwieństwie do innych współczesnych mu wierszopisów, którzy upowszechnili »wolność rymów niedokładnych w ostatniej nawet zgłosce, równie oko, jak i ucho rażących, np. *nikim, buntownikiem; gronem, pieszczonym; słyszym, towarzyszem; znali, dalej; dały, zuchwałéj; zagony, zrodzonéj; gardzi, bardziéj; przyjaciół, zaciął; groty, złotéj; Piotrowi, powié; zaszła, zgasła; naszymi, ziemi.* Dopiero Trembecki osądził, że »ostatnia zgłoska jest istotną rymu częścią i główną wiersza nowotnego ozdobą; dla tej przyczyny pozwoliwszy sobie rzadkich i małych niedokładności (daleko mniejszych, niż dawne) w przedostatniej tylko zgłosce rymu, w ostatniej zachował największą ścisłość«. Jako przykłady »wolności« Trembeckiego Feliński przytacza: *natarczywy, dziwy; dobroci, skroci; bożka, nożka; przymierze, szczérze; dzieła, zamknęła.* Ze wszystkich zresztą gatunków rymu, których Trembecki używał, jeden tylko (o ile dotyczy ostatniej zgłoski) wydał się Felińskiemu rażącym, »to jest zgłoska *-rza, -rze* i t. d. ze zgłoskami *-ża, -że*, np. *zorze, roże; otworzą, trwożą; morze, podroże;* jakoż późniejsi — dodaje Feliński — nie śmieją go używać. Oczywiście rymy te raziły oko naszego krytyka-poety, który pisząc o »późniejszych«, siebie miał na myśli.

Z dawniejszych poetów Szymonowic — według słów Felińskiego — rzadziej od innych używał »monotonicznych albo niedokładnych rymów, a z tłumaczenia »Argenidy« Wacława Potockiego »zebraćby można słownik rymów trudnych i bardzo rzadkich, słów dzikich i makaronizmów«.

Z tem wszystkiem i Feliński, choć pseudoklasyk, powstawał przeciwko zbyt krępującym przepisom pseudoklasyków, ci bowiem »zabraniając sobie najmniejszej wolności, odrzucając nawet najlepsze rymy, jeśli tylko wyrazy, które miały z sobą rymować, z równej liczby zgłosek były złożone, musieli (w obszerniejszych osobliwie dziełach) wracać się koniecznie do jednych rymów i do podobnych obrotów mowy, a tym sposobem, strzegąc się niby monotonji, wpadli w gorszą daleko. Wielu nakoniec (zwłaszcza tłumaczów) nie śmiejąc nigdy użyć rymu pochodzącego z jednostajności zakończeń w przypadkowaniach lub czasowaniach, pozbawiało dzieła dramatyczne największéj dialogu zalety, która zależy na tem, żeby osoby rozmawiające nazwięźlej, najnaturalniej i zawsze

wprost odpowiadały. Tym sposobem ci niebaczni rygoryści pochlebiając sobie, że wzbudzać będą podziwienie, śmiech wzbudzali«.

Najbardziej na wymagania wytworności rymów obruszył się Okraszewski, pisząc w »Myślach nad rozprawą Królikowskiego« (w »Pamiętn. Warszawskim« 1818, X, 89—102) słowa: »W ostatnich czasach spętano już srodze poezją, a raczej wersyfikacją polską, zniesieniem tak zwanych »rymów łatwych«. Coby w tem za zasługa być miała, aby słowo rymowało z rzeczownikiem raczej, a nie ze słowem, pierwszy przypadek z ostatnim, a nie z pierwszym, przysłówek z wykrzyknikiem, dwukropek z cudzysłowem, tego — powiem w sekrecie — ani czuję, ani chwalę, ani rozumiem. Chimer podobnych nie dostrzeże zapewne w żadnym zagranicznym języku, i mocno przekonany jestem, że byle w wierszu był ogień, imaginacja, gust i czucie, na brednie takowe nikt zważać nie winien«.

I ten jego protest, jak i poprzedni, przeciwko rymom jednozgłoskowym, nie odniósł skutku: poeci późniejsi, zwłaszcza liryczni, unikali rymów »częstochowskich«, które powszechnie ośmieszonemi zostały. W ogólności teoretycy początku XIX wieku byli zwiastunami dalszych usiłowań, mających na celu treść poetyczną odziać w artystyczną pod każdym względem, a zarazem swobodną, indywidualną formę.

VI. MALCZEWSKI. MICKIEWICZ

Nowy okres rozwoju wersyfikacji polskiej rozpoczyna się wraz z romantyzmem, który obok nowych pierwiastków treści wprowadził też do poezji polskiej nowe pierwiastki stylu i wiele nowości techniczno-wersyfikacyjnych. W daleko wyższym stopniu, niż to było w oryginalnych utworach Karpińskiego i Kniaźnina, albo w tłumaczeniach pieśni Osjana, osiągnięto sztukę przenikania poezji pewnemi nastrojami, co tak silnie się objawiło r. 1825 w »Marji« Antoniego Malczewskiego (1793—1826). Źródłem nastroju niewątpliwie w pierwszym rzędzie jest nie rytm i nie rymy, zużytkowane przez poetę, ale środki stylistyczne obok, naturalnie, odpowiedniej treści; w każdym jednak razie i rytm, i dobór rymów, i może ta jakaś nieuchwytna muzyka samogłosek i spółgłosek, powtarzających się w zmiennem ugrupowaniu, przyczyniają się do wzmocnienia nastroju. W poemacie Malczewskiego, złożonym z równych 13-zgłoskowych wierszy, wyróżniają się dwa ustępy o innym rytmie: jednym jest śpiew masek w tonie lekkim, wesołym: »Czy znasz Weneckie zapusty«, gdzie obok wierszy 10- i 8-zgłoskowych, nieraz zresztą dzielonych na 5 + 3, ciągle się powtarzają rytmy 5-zgłoskowe. Zwrotka ma budowę: 5 + 3 a, 5 b, 8 b, 5 + 5 c, 5 + 5 c, 5 a, 5 d, 5 d, 5 e + 5 f, 5 e + 5 f, 8 a, 3 a, 5 g, 5 a, 5 + 3 a:

Czy znasz Weneckie zapusty?
I w noc, i we dnie
Wesołe, szalone, przednie.
Maska twarz kryje, a kto się pyta
O sprawy czyje, tego przywita
Wrzawa, śmiech pusty.

Żywo, radośnie,
Skrycie, miłośnie
Dziewczyna hoża szuka osłody,
Staruszek Doża, Arlekin młody,
Matrony, księża, oszusty,
Swobody.
A kryte łodzie
Czernią na wodzie.
Wrzawa, śmiech pusty!
Czy znasz Weneckie zapusty?

Pozornie kapryśne rozmieszczenie to parzystych, to przeplatanych rymów i to powtarzających się po kilka razy dodają lekkości wierszowi.

Druga piosnka, którą maski »wrzasnęły« niedobranym chórem, ma pewne rysy wspólne z poprzedzającą. Przedewszystkiem i tutaj zwrotka zamyka się jak w ramkach między dwuwierszami, mówiącemi o śmierci, co wszystko zmiecie i o robaku, który nawet w kwiecie się lęgnie. Powtóre i tutaj wiersze są utrzymane w rytmach przeważnie 5-zgłoskowych, które jednak się łączą w dłuższe i bardziej do siebie liczbą zgłosek zbliżone wiersze 5 + 5 i 5 + 3. Jeżeliby w pierwszej piosnce rytmy odzielone rymami uznać za osobne wiersze, w takim razie zwrotka każda składałaby się ze wstępnego wiersza 5 + 3, oraz z dwu wierszy 8-zgłoskowych (»Wesołe, szalone, przednie« i »Matrony, księża, oszusty«), a wreszcie z 15 wierszy 5-zgłoskowych i z jednego 3-zgłoskowego. Ogromna więc przewaga jest tu na stronie wierszy bardzo krótkich, 5-zgłoskowych. Otóż w piosnce drugiej wiersze są dłuższe, przez co rytm ze staccato przechodzi w lento:

Ach! na tym świecie śmierć wszystko zmiecie:
Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie.
A gdy się troski do duszy wkradną,
Hucząc w niej chmury czarnemi,
I gdy nieszczęścia na kogo spadną,
I postać wzniosłą, szlachetną, ładną
Smutek nachyli ku ziemi —
O! niech na chwilę złość się już schowa,
Rany sztyletem nie cuci...
Niech choć przy zgonie zabrzmią te słowa:
Wróci spokojność — wróci!
Bo na tym świecie śmierć wszystko zmiecie:
Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie.

Tak więc z zestawienia tych dwu piosnek widać, że w obu rytm jest podobny, a jednak charakter zupełnie różny. Bo nastrój polega nietylko na rytmie, ale w zależności od treściowych i stylistycznych właściwości utworu, także na modulacji głosu, przyśpieszaniu i zwalnianiu tempa, uwydatnianiu lub zacieraniu akcentów rytmicznych i w ogólności na tych samych pierwiastkach, które najwyraźniej występują w muzyce.

Jednakże myliłby się, ktoby sądził, że rytm nie ma żadnego związku z nastrojem. Owszem, związek ten istnieje niewątpliwie, ale ujawnia się najlepiej dopiero na najwyższych szczytach artyzmu, jak to się zaraz będziemy mogli przekonać, badając zwłaszcza wiersze nieregularnie mieszane Mickiewicza.

Jak wielu innych poetów, tak samo i **Adam Mickiewicz** (1798—1855) najczęściej pisał w wierszach jednostajnych, zwłaszcza 13-zgłoskowych (7 + 6). Pomiędzy utworem z r. 1818 »Już się z pogodnych niebios«, a »Panem Tadeuszem« ciągnie się długi szereg krótszych lub dłuższych poezyj tym wierszem napisanych. Dr. St. Turowski w artykule: »Wiersz w Panu Tadeuszu« (»Pamiętnik Literacki« X, XI r. 1911—12) poddaje analizie rytmikę poematu, wykazuje »sześć zasadniczych form metrycznych polskiego 13-zgłoskowca epicznego« na zasadzie rozłożenia w nich amfibrachów i trochejów; wyróżnia formy, nazwane przez siebie wyjątkowemi i specjalnie zajmuje się średniówką tych wierszy, dowodząc, że tylko w 60% wierszy wypada ona po 7-ej zgłosce, a zresztą — w różnych miejscach wiersza. Z tegoby wynikało, że 40% wierszy w »Panu Tadeuszu« byłoby arytmicznych, czego — jak wiemy wszyscy — niema. Wyniki badań Dra Turowskiego polegają na nieporozumieniu: u niego średniówką jest moment deklamacyjnego przestanku, albo przestanku zdaniowego, np.:

Ach ‖ któżby potem pisnąć śmiał o Targowicy?
Wiem, ‖ że car wysłał gońców do Napoleona.
Błogosławionież niechaj będą usta, ‖ które

Takie pojmowanie średniówki znajdujemy też u niektórych nowych uczonych francuskich lub niemieckich, ale od najdawniejszych czasów średniówkę pojmowano inaczej i co więcej istota jej dotychczas się nie zmieniła. Dość zwrócić na to uwagę, że we wszystkich bez wyjątku wierszach »Pana Tadeusza« razem z siódmą zgłoską przypada koniec wyrazu, co przecież nie może być bez znaczenia; od czasów średniowie-

cza [1]) przestrzegano stale i dotychczas przestrzega się tego, aby w każdym rytmie z wyjątkiem krótszego od 8-zgłoskowego stale z pewną zgłoską, stanowiącą określony moment rytmiczny, kończył się wyraz. To właśnie przyjęto nazywać średniówką. Gdy zdarza się wiersz, nie odpowiadający temu wymaganiu, traci on charakter rytmiczności. Zmieńmy tylko porządek wyrazów w którymkolwiek z dopiero co przytoczonych wierszy, np.:

Ach, któżby potem o Targowicy śmiał pisnąć?

a rytm zatrzemy w zupełności [2]) i odzyskamy go dopiero wtenczas, kiedy uprzytomnimy sobie, że średniówka wypada tu w środku wyrazu po zgłosce *tar:*

Ach, któżby potem o Tar-gowicy śmiał pisnąć?

Drugim warunkiem, związanym ze średniówką, ale już niekoniecznym, przynajmniej nie w każdym czasie koniecznym, jest stałość spadku głosu, czyli stałość akcentu przed średniówką; to prawidło było obowiązujące w wieku XVIII, ale nikt z ówczesnych klasyków ani późniejszych pseudoklasyków nie uchronił się od złamania tego prawidła. I Mickiewicz w »Panu Tadeuszu«, a niewątpliwie także i w innych utworach, nie trzymał się tak ściśle tego kanonu, czego dowody dość obfite przytoczył Dr. Turowski. Natomiast w umieszczaniu średniówki znajdujemy u Mickiewicza niezmiernie rzadko błędy, np. w całej masie jego wierszy 13-zgłoskowych raz tylko trafia się taki błąd w III części »Dziadów« w ustępie p. t. »Salon warszawski«:

Odkryto dzięki przezor-ności Jaśnie Pana.

Rzadko też trafia się innego rodzaju niewytrzymanie rytmu, jak wstawienie między 13-zgłoskowce wierszy z inną liczbą zgłosek: »Do malarza« — pierwszy wiersz 8 + 6. »Dziady« część I, rozmowa Gustawa z Myśliwcem czarnym — jeden wiersz 6 + 6, w części III Salon warszawski — także jeden wiersz 6 + 6. To też dziwi zaniedbanie rytmu w utworze »Pan Łaron« (»Samolub«), gdzie obok umyślnie przerywanych wierszy w dziesięciu (na ogólną liczbę 164) jest oczywista pomyłka w liczbie zgłosek:

---

[1]) Według Meilleta już nawet od czasów wspólności praarjoeuropejskiej.

[2]) Por. Język Polski IV, 41—4 w artykule J. Łosia: Rytmy i metry.

64. Wyszedł głos, i słowa, i zdania, lecz rzeczy (6 + 6)
69. Sława! Chleb to grunt, a sława zabawa (5 + 6)
90. Niech umrę teraz, niech zniknę. Lecz wzdychając zniżał (8 + 6)
120. Siedzą tedy i palą. Dwaj przyjaciele (7 + 5)
123. Nie siląc się na słowa. Taż myśl, co w gwarze (7 + 5)
124. Głosów brzmi, może przemawiać i w parze (5 + 6)
129. Fala poziomo w pół izby zawisa (5 + 6)
133. Potem z taką siłą dmuchnął w dymu środek (6 + 6)
136. Jak nad rozstępującą się mgłą okrąg błękitu (8 + 6)
164. Ów ostrokrąg spaja takiem zokrągleniem (6 + 6)

Jest to tylko fragment, prawdopodobnie od ręki rzucony na papier i później przez poetę nie poprawiony.

W innym fragmencie, »Królowa Lala i król Bobo« Mickiewicz użył rzadkiego rodzaju 13-zgłoskowca, dzielącego się na 8 + 5 zgłosek w dystychicznym układzie, ale i tu znać brak uwagi na jednostajność rytmu. Początek brzmi:

Za czarnem i sinem morzem ‖ był kraj zbyt cudny,
Obfity w łąki i w mąki ‖ rybny i ludny:
A panował tam król Bobo ‖ wielki wojownik,
A nie dosyć, że wojownik ‖ lecz i czarownik.

Nie wytrzymują tego rytmu wiersze:

19. Cudnego rozumu, cudnej urody (6 + 5)
80. Pójdź kuchciku, posłuchaj, co powiem tobie (7 + 5)
84. I ręce zmywaj póty, aż będą czyste (7 + 5)
85. Potem przyjdź, a ja ci dam suknie uroczyste (7 + 6)
95. Tak żartujesz, tak urągasz mnie chłopcu biednemu (8 + 6)
112. Nic to, rzekła królewna, jest na to rada (7 + 5)
126. Nic to, rzekła mu królewna, mów przed niemi (8 + 4)
129. Królowie są wszyscy równi: wy czarni, my biali (8 + 6)

Znacznie rzadsze są dwuwiersze, złożone z wierszy 11-zgłoskowych (5 + 6); ma je »Giaur«, »Aryman i Oromaz«, »Sen w Dreznie« (gdzie są też wtrącone w dwu miejscach wiersze krótkie: »Jak złote strzały« i »Ujrzałem Ewę«), a także w »Konradzie Wallenrodzie« pieśń »Wilija naszych strumieni rodzica«.

Rzadki jest także dwuwierszowy układ 12-zgłoskowców, które u Mickiewicza mają średniówkę po 6-ej zgłosce a każda połowa wiersza kończy się spadkiem męskim ($6^1 + 6^1$) »Wizyta pana Franciszka Grzymały« [1]):

[1]) Spadek męski oznaczamy przez jedynkę u góry cyfry, oznaczającej liczbę zgłosek w wierszu lub jego części, np.: 6^1 = wiersz 6-zgło-

Świeci się pomnik mój nad szklanny Puław dach,
Przetrwa Kościuszki grób i Paców w Wilnie gmach...

Jednak w trzecim i czwartym wierszu przed średniówką akcent główny pada na zgłoskę trzecią od końca:

Ni go łotr Wirtemberg || bombami mocen zbić,
Ni podły Austryjak || niemiecką sztuką zryć.

Dystychami 10-zgłoskowemi (5 + 5) jest napisany »Chór młodzieńców« w I części »Dziadów«:

Nie łam twych rączek, niewiasto młoda,
Nie płacz: i oczek i dłoni szkoda...

Wreszcie mamy niekiedy dystychy z 8-zgłoskowych wierszy złożone: w I części »Dziadów« tylko dwuwierszowe odzywania się chóru:

Póki ciemno, głucho wszędzie,
Śpieszmy się w tajnym obrzędzie.

W części III w »Nocy Dziadów« rozmowa między Guślarzem a Kobietą toczy się w takich wierszach stychicznych i tylko zrzadka trafiają się rymy przekładane. W tymże rytmie jest piosnka Jankowskiego, ale tu każdy wiersz przeplata się refrenem stałym: »Jezus Maryja« i wszystkie mają rym jednakowy:

Mówcie, jeśli wola czyja,
Jezus Maryja;
Nim uwierzę, że nam sprzyja
Jezus Maryja
Niech wprzód łotrów powybija
Jezus Maryja i t. d.

W pewnym stopniu do tej piosnki jest podobny utwór »Snuć miłość, jak jedwabnik«, gdzie także kilkakrotnie powtarzają się jedne i też same rymy, ale te się z sobą przeplatają, mianowicie rym *-uje* powtarza się 5 razy, rym *-eje* 4 razy, poczem 3 razy rym *-enia* i raz *aniołów* nie rymujące z niczem. Wiersze 13-zgłoskowe przeplata w jednem miejscu wiersz 8-zgłoskowy.

Jednostajność kolejno następujących po sobie wierszy równozgłoskowych urozmaica Mickiewicz, od czasu do czasu

---

skowy męski; trójka oznacza akcent na zgłosce trzeciej od końca, np.: 6^3: »o tem mówiliśmy«. Stosownie do tego 3^3 = przycisk daktyliczny, 3^2 = przycisk amfibrachiczny, 2^1 = przycisk jambiczny.

wstawiając między nie wiersze innego rozmiaru, zawsze krótsze, albo rozkładając rymy nie według jednej zasady: w jednym i tym samym utworze umieszcza rymy to parzyste, to znów w rozmaity sposób przekładane. Tak są napisane wierszem 11-zgłoskowym (5 + 6): »Grażyna«, »Widzenie«, »Do M. Łempickiej«, »Arcy-Mistrz« i »Konrad Wallenrod«, do którego jednak Mickiewicz obficie wstawiał pieśni, stanowiące w sobie całość, w innych rytmach ułożone. Z wierszy 8-zgłoskowych składają się: »Tukaj«, »Dwa słowa«, »Golono — strzyżono«, w III części »Dziadów« słowa Anioła Stróża:

Niedobre, nieczułe dziecię!
Ziemskie matki twej zasługi,
Prośby jej na tamtym świecie
Strzegły długo wiek twój młody
Od pokusy i przygody...

Niekiedy w ten sam sposób Mickiewicz używał i 13-zgłoskowców (7 + 6), mianowicie w utworach: »Dziewica na rozdrożu«, »Nieznajomej siostrze przyjaciółki«, także w monologu więźnia z III części »Dziadów«:

Nocy cicha! Gdy wschodzisz, kto ciebie zapyta,
Skąd przychodzisz? Gdy gwiazdy przed sobą rozsiejesz,
Kto z tych gwiazd tajnie przyszłej drogi twej wyczyta?...

Ale w drugiej połowie monologu wiersze dłuższe nieregularnie mieszają się z krótszemi; tu już mamy inny typ następstwa rytmów, o czem będziemy mówić później.

Nie gardził jednak Mickiewicz i dawnemi zwrotkami, złożonemi czy to z wierszy równych, czy też nierównych i z rozkładem rymów według stałej zasady, od której zresztą niekiedy odstępował.

Z 11-zgłoskowców złożona zwrotka 4-wierszowa z tradycyjnym porządkiem a b a b ukazuje się już w jednym z najwcześniejszych utworów Mickiewicza, w »Zimie miejskiej« (rok 1818). Z takichże zwrotek składają się »Euthanasia«, »Ugolino«, »Morlach w Wenecji«, »Do matki Polki«, »Sen (do D. D.)« (tu jeden wiersz z akcentem na trzeciej zgłosce przed średniówką: I rozstając się, nie mów o rozstaniu), »Do M.«, »Kochanek duchów«, w imionnikach oznaczonych gwiazdkami, oraz w kończących III część »Dziadów« ustępach o Petersburgu, ale porządek rymów niekiedy się zmienia, np. w szereg a b b a (»Rozum i Wiara«).

Zwrotka 6-wierszowa z 11-zgłoskowców złożona ma budowę rozmaitą: albo składa się z wierszy zwykłych (5 + 6) parzysto rymowanych i kończy się dwuwierszowym refrenem (»Niepewność«), albo też ma układ rymów szczególny: a b a c c b, jak to widzimy w wierszu do D. D. (»Moja pieszczotka«), gdzie w obu zwrotkach rymy układają się jednakowo.

Z dawnych form zwrotkowych, układanych zwykle w rytmie stałym 11-zgłoskowym (5 + 6) Mickiewicz zapożyczył sestynę i oktawę. Z sestyn składa się »Pieśń z wieży« w »Konradzie Wallenrodzie« i do odeskiego okresu należąca »Rozmowa« (»Kochanko moja, na co nam rozmowa«). W »Mędrcach« już są zwrotki mieszane: najprzód trzy sestyny, zwrotka czwarta z rymami parzystemi a a b b c c i wreszcie ostatni czterowiersz z rymami przekładanemi a b a b. Oktawę niezawsze wytrzymaną znajdujemy w »Rozmowie wieczornej« (»Z Tobą ja gadam«) w połączeniu z sestynami: rozpoczynają dwie oktawy, zwrotka trzecia ma 9 wierszy: a b a b a b a c c, poczem następują trzy sestyny [1]).

Z form stałych spotykamy u Mickiewicza modny w owym czasie triolet. Na kilka lat przedtem w r. 1816 ukazał się pierwszy polski triolet, podpisany literami J. D. M., w »Pamiętniku Warszawskim« V, 456:

Strzec razem serca i trzody,
To na pasterkę za wiele;
Ileż to można mieć szkody,
Strzegąc i serca, i trzody.
Wciska się wilk do zagrody,
Pasterz zasadzki jej ściele;
Strzec razem serca i trzody,
To na pasterkę za wiele.

Redakcja dodała objaśnienie, że »triolet, mający wiele pobratymstwa z rondem, jest wynalazkiem Francuzów. Mechanizm jego powinien być zawarty w ośmiu krótkich wierszach, z których pierwszy powtarza się w czwartym i siódmym, a składa się z trzecim i piątym; drugi zaś odpowiada szóstemu i ósmemu. Triolet Ronchina: »Le premier jour du mois de mai«, tak co do myśli, jak co do formy wzorem jest tego rodzaju poezji. Istotną cechą trioletu jest słodycz, niewinność i prostota,

[1]) Jeszcze jedną sestynę znajdujemy napisaną wierszem 13-zgłoskowym, p. niżej; natomiast oktaw więcej Mickiewicz nie pisał.

a powtarzanie jednej myśli, do której się inna przyczepia, jest szczególniejszym jego wdziękiem«. Dwa triolety Mickiewicza w 8-zgłoskowcach ułożone mają rymy: I a b a a b a a b, II a b a a a b a b.

W naśladowaniu z Göthego (»Wezwanie do Neapolu«) Mickiewicz tworzy zwrotki 6-wierszowe z wierszy 11-zgłoskowych typu nowego $4^1 + 7$, naśladuje więc rytm oryginału, ale go nieco zmienia (oryginał ma $4^1 + 6$). Refren składa się z dwu wierszy, podwójnie rymowanych: 4^1 a + 7 b, 4^1 a + 7 b:

Znaszli ten kraj, gdzie cytryna dojrzewa,
Pomarańcz blask majowe złoci drzewa,
Gdzie wieńcem bluszcz ruiny dawne stroi,
Gdzie buja laur i cyprys cicho stoi?
Znaszli ten kraj? Ach tam, o moja miła!
Tam był mi raj, pókiś ty ze mną była.

Mają swoje szczególne właściwości i zwrotki z wierszy 13-zgłoskowych (7 + 6) złożone. Niekiedy układa je Mickiewicz według norm tradycyjnych, z rymami a b a b: »Nowy rok« (1824), w imionnikach A. S. i panny Jaenisch i »Do przyjaciół Moskali«, albo z rymami a b b a: »The Meeting of the waters«, i w imionniku Celiny Szymanowskiej, słowem w utworach z okresu wileńskiego i rosyjskiego. Do tych wierszy wprowadza też urozmaicenie, łącząc różne zwrotki: w imionniku Ludwiki Mackiewiczówny po czterowierszu z rymami a b a b kładzie sestynę, a w imionniku M. S. też dwie zwrotki czterowierszowe (a b a b c d c d) zamyka sześciowierszem rymowanym: e f g e f g, w taki sam sposób, jak kończył niektóre sonety.

Wszystkie sonety Mickiewicz napisał tym samym 13-zgłoskowym (7 + 6) wierszem, i wszystkie z wyjątkiem dwu w pierwszej ośmiowierszowej części mają jednakowy układ rymów: a b b a a b b a, natomiast druga część, sześciowierszowa, ma układ niestały: oto są te typy (cyfry arabskie oznaczają sonety miłosne, rzymskie zaś — sonety krymskie):

c d c d c d 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 12, 13, 14, 16, 19, 20. I, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI.

c d c d d c 18, XII, XVI.

c d d c d c 8. 11, XIII, XIV, XVII.

c c d c d d 10.

c d d c c d 15, 17, 22.

c c c d d d 6, XVIII.

c d e c d e (z trzema rymami) 21, III, XV i sonet z Petrarki.

Osobno stoją sonety, różniące się od innych w obu częściach:

a b b a c d d c e f g e f g II, IV.

Nadto w sonecie V po wierszu 14-tym Mickiewicz dodał jeszcze: »To Czatyrdach! Aa!!« Sonet ten ma formę dialogu zarówno jak i sonet XV. Prawdziwie mistrzowska forma sonetów, szczególnie krymskich, dowodzi, że Mickiewicz wcześnie opanował w zupełności technikę wersyfikacyjną, to też jego pewne uchylenia od ogólnie przyjętych i tradycyjnie przekazanych form musimy tłumaczyć nie jako mimowolne uchybienia tym formom, ani jako brak inwencji przy przełamywaniu trudności, lecz jako nieprzywiązywanie zbytniej wagi do form uświęconych. Znajdowaliśmy zresztą u niego i istotne błędy rytmiczne, które czytelnikowi psują wrażenie estetyczne; tłumaczyliśmy to przypuszczeniem, że były to rzeczy ułamkowe, naszkicowane tylko, nie przygotowane do druku. Znajdziemy je jeszcze także i w utworach, przedstawiających całość skończoną, a są niemi: »Nocleg« i »Śmierć pułkownika«.

Pierwszy liczy 64 wiersze 10-zgłoskowe ze średniówką po zgłosce 4-ej (4 + 6), ale w trzech rytm ten jest zepsuty:

15. W białych pończochach, a drugi...
24. Ratuj ich... ratuj dzieci... dom gore!
43. Milczał wódz, jako broń przed wystrzałem.

»Śmierć pułkownika« (wierszy 36) ma ten sam rytm, nie wytrzymany w czterech wierszach, 10-zgłoskowych wprawdzie, ale które się dzielą na 5 + 5:

3. A u wrót stoi straż pułkownika
6. Wódz był to wielkiej mocy i sławy
28. Przyszedł lud widzieć zwłoki rycerza
30. W ręku krzyż, w głowach siodło i burka.

Natomiast wysoce muzykalne są dwie w rytmie 4 + 6 (z rymem przekładanym) utrzymane zwrotki w IV części »Dziadów«:

Najpiękniejsza, jak aniołek raju,
Najpiękniejsza ze wszystkich dziewica!
Wzrok niebieski, jako słońce w maju
Odstrzelone od modrych wód lica
Pocałunek jej, ach, nektar boski!

Jako płomień chwyta się z płomieniem,
Jak dwóch lutni zlewają się głoski,
Harmonijnem ożenione brzmieniem.

Dość często pisał Mickiewicz zwrotkami 4-wierszowemi z 8-zgłoskowych wierszy złożonemi z rymem przekładanym. Tak ułożone są: »Toasty«, »Rybka«, »Pani Twardowska«, »Te rozkwitłe świeżo drzewa«, »Pieśń żołnierza«, w »Dziadach« części I »Młodzieniec zaklęty« i »Chór młodzieży« (»Tu guślarz kazał młodzieży«, a także w części II »Arja« z przyśpiewem: »la la la!« Niekiedy Mickiewicz wprowadza niewielkie zmiany: w »Pierwiosnku« zwrotka trzecia ma układ rymów a b b a, w przemowach Guślarza części I »Dziadów« (»Ciemno wszędzie«) rymy się układają I a b a b a c b c, II a b a b a c a c; »Pieśń filarecka« (»Hej radością oczy błysną«) kończy się zwrotką sześciowierszową: a b c a b c, a »Kiedy szlesz bilet bogatym« — dwuwierszem w innym rytmie:

Do przyjaciół posyłaj na prostym papierze
Byle szczerze.

»Nad wodą wielką« ma trzecią zwrotkę sześciowierszową i szczególny rozkład rymów, zwłaszcza w pierwszych trzech zwrotkach wskutek tego, że w nich powtarza się stale wiersz pierwszy: »Nad wodą wielką i czystą«, wskutek czego rym a powtarza się 6 razy, nadto między zwrotkami pierwszą i drugą zachodzi bliższy związek, bo rymują w nich wiersze drugie z sobą, i tak samo wiersze czwarte. W III części »Dziadów«: »Nie dbam, jaka spadnie kara« z rymami a b b a lub c d c d w czterech zwrotkach wiersz ostatni kończy się na: »Cara«, przeto rym a ciągle się powtarza.

Z wierszy sześciozgłoskowych, ułożonych w zwrotki czterowierszowe z rymem przekładanym, składa się »Panicz i Dziewczyna«, a także w »Dziadach« części I śpiew Gustawa (bez ostatniej zwrotki).

Dość obfite i urozmaicone są zwrotki z nierównych wierszy złożone: ulubioną przez klasyków od czasu Kochanowskiego zwrotkę safícką Mickiewicz zupełnie pominął, a natomiast posługiwał się zwłaszcza w pierwszym okresie twórczości zwrotką, spopularyzowaną przez Karpińskiego 5 + 5 a, 8 b, 5 + 5 a, 8 b, którą mamy w balladach i innych utworach: »Świtezianka«, »To lubię«, »Dudarz« (gdzie są wstawione 2 triolety), »Pożegnanie Child Harolda«, »Renegat« część I, »Mai-

tek« (tu z wyjątkiem jednego wszystkie 8-zgłoskowce dzielą się na 5 + 3), »Do Aleksandra Chodźki«, oraz w dwu przypisywanych Mickiewiczowi: »Na cześć Suzina« i »Ułamek improwizacji«. W podobny sposób przeplatają się jedenastozgłoskowce z 8-zgłoskowcami 5 + 6 a, 8 b, 5 + 6 a, 8 b: »Świteź«, »Powrót taty«, »Renegat« część II, »Gdybym się zmienił«, »Zaloty«, oraz 13-zgłoskowce: 7 + 6 a, 8 b, 7 + 6 a, 8 b w jednym utworze: »Przypomnienie«.

Z innych zwrotek mamy następujące:

4-wierszowa, złożona z trzech 11-zgłoskowców i czwartego 8-zgłoskowca: 5 + 6 a, 5 + 6 b, 5 + 6 a, 8 b: »W imionniku Salomei Bécu« i w części II »Dziadów« (»Upiór«):

Serce ustało, pierś już lodowata,
Ścięły się usta i oczy zawarły:
Na świecie jeszcze, ale nie dla świata.
Cóż to za człowiek? Umarły.

4-wierszowa z 11- i 10-zgłoskowców przeplatanych: 5 + 6 a, 5 + 5 b, 5 + 6 a, 5 + 5 b: »Dziady« część I »Myśliwy czarny«:

Latasz, mój ptaszku, za wysoko latasz,
A czy znasz dzielność swoich skrzydełek?
Spojrzyj na ziemię, którą tak pomiatasz:
Co tam wabików, co tam sidełek!

4-wierszowa: 14-zgłoskowce z rymem wewnętrznym przeplatają się z 10-zgłoskowcami, które z sobą rymują: 7 a + 7 a, 4 + 6 b, 7 a + 7 a, 4 + 6 b: »Czaty«, »Trzech budrysów«:

Stary Budrys trzech synów, tęgich jak sam Litwinów
Na dziedziniec przyzywa i rzecze:
Wyprowadźcie rumaki i narządźcie kulbaki,
A wyostrzcie i groty i miecze.

Na 104 wiersze w obu tych utworach tylko 4 nie dzielą się stale średniówkami na drobne cząstki 4 + 3 a + 4 + 3 a i 4 + 3 + 3.

4-wierszowa: 7 a, 6^1 b, 7 a, 6^1 b:

Hej, użyjmy żywota!
Wszak żyjem tylko raz.
Niechaj ta czara złota
Nie próżno wabi nas.

4-wierszowa z rymami wewnętrznemi w wierszach dłuższych i stałym spadkiem męskim:

4^1a + 4^1a, 6^1b, 4^1c + 4^1c, 6^1b.

Tylko pierwsze dwa wiersze mają rymy inne, wszystkie zaś pozostałe zgodne są ze schematem: »Do Bohdana Zaleskiego«:

Słowiczku mój, a leć, a piej,
Na pożegnanie piej
Wylanym łzom, spełnionym snom
Skończonej piosnce twej.

Słowiczku mój, twe pióra zzuj,
Sokole skrzydła weź,
I w ostrzu szpon zołoto-stron
Dawidzki hymn tu nieś!

Bo wyszedł głos i padł już los
I tajne brzemię lat
Wydało płód, i stał się cud,
I rozraduje świat.

8-wierszowa dwudzielna: pierwszy czterowiersz z 6-zgłoskowców z rymem przekładanym, w drugim teżsame wiersze przeplatają się z 5-zgłoskowcami o spadkach męskich; rym także przekładany: naśladownictwo z opery Webera »Wolny strzelec« Chór strzelców:

Śród opok i jarów
I plonów i głogów
Przy dźwięku ogarów
I rusznic i rogów

Na koniu, co w cwale
Sokoli ma lot
I z bronią, co w strzale
Huczniejsza nad grzmot

Dalejże, dalejże z tropu w trop, dalejże i t. d. hop, hop!

Refren powtarza się po każdej zwrotce, a stanowi wiersz nieokreślonej długości, gdyż okrzyk: Dalejże i t. d. może być powtarzany.

Wiersze dzielą się tu na drobniejsze cząstki stałe: 3 + 3 i 3 + 2¹ i tylko jeden wiersz wyłamuje się z tego: »Tam krwi płyną strugi«, choć łatwo możnaby go doprowadzić do zwykłej tu normy przez drobne przestawienie: »Tam płyną krwi strugi«, i pamiętam, że ile razy słyszałem tę pieśń śpiewaną, a niegdyś była bardzo popularna śród młodzieży gimnazjalnej, zawsze nieświadomie tekst oryginalny zmieniano w tym wierszu na: »Tam płyną« i t. d.

Zwrotka 6-wierszowa, a raczej 4-wierszowa z dwuwierszowym refrenem: czterowiersz składa się z wierszy 10-zgłoskowych (4 + 6, raczej 4 + 3 + 3) z rymami przekładanemi, dwuwiersz refrenowy z 10-zgłoskowca o innym rytmie (5 + 5) i z 9-zgłoskowca (2 + 7); śpiew Konrada w III części »Dziadów«:

Pieśń ma była już w grobie, już chłodna;
Krew poczuła: z pod ziemi wygląda,
I jak upiór powstaje, krwi głodna,
I krwi żąda, krwi żąda, krwi żąda.

Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga
Z Bogiem, — i choćby mimo Boga!

Ale tu w dwu wierszach rytm nie został wytrzymany; trzebaby je dla uratowania rytmu czytać:

Ten jak ja mu-si zostać upiorem
Póki z niej nie-śmiertelność wydusim.

Niedrukowany za życia Mickiewicza utwór: »Gdy tu mój trup«... składa się z czterech zwrotek czterowierszowych, ułożonych w rytmie niejednostajnym. Napisany około r. 1839, może przedstawia tylko bruljon niepoprawiony przez poetę, sprawia bowiem takie wrażenie, jakby miał być równowierszowym, ale także i jednostajnie rytmicznym: prawie wszystkie wiersze liczą po 11 zgłosek, ale jeden ma ich 12 a dwa po 10; nadto i w 11-zgłoskowcach miejsce średniówki nie jest stałe. Widoczną jest skłonność poety do dzielenia wierszy na części $4^1 + 7$, t. j. ze spadkiem męskim przed średniówką, ale nie wszystkie wiersze temu warunkowi odpowiadają:

Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada
W oczy zaglą-da i głośno zagada
Dusza wówczas daleka, ach daleka
Błąka się i narzeka, ach narzeka

Jest u mnie kraj, ojczyzna myśli mojej,
I liczne mam serca mego rodzeństwo,
Piękniejszy kraj, niż ten, co w oczach stoi,
Rodzina milsza, niż całe pokrewieństwo.
Tam wpośród prac i trosk, i wśród zabawy
Uciekam ja. Tam siedzę pod jodłami,
Tam leżę śród bujnej i wonnej trawy,
Tam pędzę za wróblami, muszkami

Tam widzę jak z ganku biała stąpa,
Jak ku nam w las śród łąk zielonych leci
I w pośród zbóż jak w toni wód się kąpa
I ku nam z gór, jak jutrzenka świeci.

O kim poeta mówi w ostatniej zwrotce? niepodobna się domyśleć; przypuścić trzeba, że kopista w wierszu 13 coś opuścił lub przekręcił, może też w ostatnim napisał »jak« zam. »jakby«. Tak więc niektóre błędy rytmiczne należy zapisać na karb kopisty, ale trudno zwalać na niego winę za nierytmiczność wiersza 2-go, 8-go, a może i 3-go, choć tu mógł Mickiewicz napisać »w on czas« i wtedy rytm byłby właściwy.

»Czyn«, napisany na nutę piosnki Bérangera składa się z trzech zwrotek krótszych i dwu dłuższych, umieszczonych symetrycznie między owemi krótszemi. Najprzód mamy sześciowierszową zwrotkę, złożoną z wierszy krótkich lub na małe cząstki dzielonych, z tych cztery ze spadkiem męskim: 4^1 a, 4^1 a, 3 + 3 + 3 b, 4^1 c, 4^1 c, 3 + 4 b:

Hej dalej w pląs,
Pokręcaj wąs!
Tak nasi mawiali przodkowie.
Poczciwie bij,
A tęgo pij,
Hej pijmy za ich zdrowie!

Zwrotka 3-cia ma tę samą budowę, co pierwsza, a 5-ta jest tylko powtórzeniem pierwszej. Natomiast zwrotki 2-ga i 4-ta, jakkolwiek obie 8-wierszowe, o tyle tylko są do siebie podobne, że wierszom dłuższym lub krótszym drugiej odpowiadają także wiersze dłuższe lub krótsze w czwartej, ale względem liczby zgłosek nie są z sobą zgodne. Widać jednak z całości, że Mickiewiczowi nie chodziło tu wcale o zupełne podobieństwo tych dwu zwrotek, a ponieważ są one przegrodzone zwrotką sześciowierszową, więc różnice, zachodzące między niemi, wcale nas nie rażą, oczywiście jeżeli nie zamierzamy ich wyśpiewać na jednakową nutę.

Przeglądając różne typy zwrotek, przekonaliśmy się, że Mickiewicz niekiedy posługiwał się bardzo krótkiemi wierszami, lub wyraźnie na małe cząstki dzielił wiersze, nawet takie, które zazwyczaj nie mają stałej średniówki. Nie wyczerpaliśmy tam całego materjału: małe 5-wierszowe niejako *impromptu* składa się z wierszy, zakończonych trzyzgłoskowym odcinkiem wyraźnym, który się rymuje z członem przedśredniówkowym, niezawsze utrzymanym w jednakowym rozmiarze:

Polały się łzy me czyste, rzęsiste, (8 a + 3 a)
Na me dzieciństwo sielskie, anielskie, (7 b + 3 b)
Na moję młodość górną i chmurną (7 c + 3 c)
Na mój wiek męski, wiek klęski (5 d + 3 d)
Polały się łzy me czyste, rzęsiste... (8 a + 3 a)

Jest to więc technika, która uderzająco przypomina wiersze ludowe z 3-zgłoskowym odcinkiem końcowym.

Wiersze przeważnie lub systematycznie z krótkich momentów rytmicznych złożone stanowią w III części »Dziadów«

charakterystyczną cechę istot nadprzyrodzonych: aniołowie i inne duchy przemawiają wprawdzie także wierszami dłuższemi, ale takty rytmiczne krótkie są stałą ich tylko właściwością. Tych krótkich taktów znajdujemy niemało w głosach duchów z lewej i prawej strony, przerywających improwizację Konrada, np.:

Wsiąść muszę — Co za szał!
Na duszę, — Brońmy go, brońmy,
Jak na koń. — Skrzydłem osłońmy
Goń, goń — Skroń.
W cwał, w cwał!

i podobne jeszcze trzy:

W pierwszej scenie duchy nocne w celi więźnia przemawiają wierszami 12- lub 9-zgłoskowemi, dzielącemi się na cząstki 3-zgłoskowe:

Puch czarny, puch miękki pod głowę podłóżmy,
Śpiewajmy, a cicho, nie trwóżmy, nie trwóżmy.
. . . . . .
W dzień Bóg nam dokucza, lecz w nocy wesele:
W noc późną próżniaki się tuczą,
I w nocy swobodniej śpiewają minstrele,
Szatany piosenek ich uczą.

Na 22 wiersze tylko dwa dziewięciozgłoskowe nie dają się podzielić na 3 równe części:

U stołów tam muzyki huczą

co zapewne pochodzi stąd, że Mickiewicz wymawiał »muzyki« z akcentem na trzeciej od końca zgłosce, a w takim razie i tu mielibyśmy akcent na 2-giej, 5-tej i 8-mej zgłosce, jak i w innych takichże wierszach, inaczej bowiem poeta zapewneby napisał: »U stołów muzyki tam huczą«. Drugim wierszem jest: »Noc-wąż w ustach smaki zatruje«.

Takiemiż 3-zgłoskowemi taktami przemawia Widmo (doktora zabitego przez piorun), przyczem takty te wiążą się w 12- i 9-zgłoskowe przeplatane z sobą wiersze, a jest ich 18:

Gdzie kościół? Gdzie kościół? gdzie Boga lud chwali,
Gdzie kościół? ach, pokaż, człowiecze!
Ach, widzisz, jak we łbie ten dukat mię pali,
Jak srebro stopione dłoń piecze.

Śpiew aniołów (na nutę: »Bóg naszą ucieczką«) utrzymuje się stale w taktach 5-zgłoskowych, które tworzą wiersze 15-zgłoskowe a trzy razy 20-zgłoskowe:

Panie, on zgrzeszył, przeciwko Tobie zgrzeszył on bardzo,
Lecz płaczą nad nim, modlą się za nim Twoi anieli,
Tych zdepc, o Panie, tych złam, o Panie, którzy Twe święte sądy pogardzą,
Ale tym daruj, co świętych sądów Twych nie pojęli.

Wierszy takich znajdujemy 18.

Inny chór aniołów, w czasie snu Ewy, śpiewa wierszami 11-zgłoskowemi, dzielącemi się na 3 + 3 + 5 z rymami różnie przekładanemi:

Braciszka miłego sen rozweselmy,
Sennemu pod głowę skrzydło podścielmy,
Oczami, gwiazdami twarz mu oświećmy,
Śpiewając i grając, latajmy wiankiem
Nad czystym, nad cichym naszym kochankiem.
Rączęta liljowe za liście splećmy,
Za róże kwitnące czoła rozniećmy,
Z pod wstążek gwiaździstych włos nasz rozwiążmy,
Rozpuśćmy w promienie, rozlejmy w wonie.
Kwitnącym, pachnącym, żyjącym wiankiem
Kochanka naszego piersi okrążmy,
Kochanka naszego otulmy skronie,
Śpiewając i grając latajmy wiankiem
Nad czystym, nad cichym naszym kochankiem.

Że świadomie Mickiewicz tego rytmu tu użył, na to mamy dowód w tem, że często pierwsze dwie cząstki wiersza z sobą rymują, co bardzo wzmacnia efekty muzykalne całości.

Ogromna stosunkowo liczba poezyj Mickiewicza ma jednak formę rytmiczną, która nie da się ująć w żadne stałe, systematyczne normy. Poeta miesza i wiersze różnego rozmiaru i zwrotki różnej budowy, jak to już przed nim robili niektórzy wielcy poeci obcy, a przedewszystkiem Goethe, np. w »Fauście«. I u Mickiewicza ta cecha najbardziej uderza w »Dziadach«, które, jak »Faust«, mają charakter dramatu w części realistycznego, w części fantastycznego.

Zasadę nieregularnego a zadowalniającego smak estetyczny mieszania różnych rodzajów rytmu Mickiewicz stosuje rozmaicie, po części zależnie od charakteru utworów.

Najbardziej powściągliwym w tym kierunku jest tam, gdzie pragnie naśladować styl poezji ludowej, według tego pojęcia, jakie sobie o ludowości poezji wyrobił na podstawach, jak się zdaje, nie bezpośredniego badania twórczości poetyckiej ludu. Widzimy to w dwu utworach: w naśladowanej

według obcego wzoru »Ucieczce« i w osnutych na temacie rodzimym »Liljach«.

»Ucieczka« ma tylko dwa rodzaje wierszy: 8-zgłoskowe żeńskie i 7-zgłoskowe męskie, rozrzucone w różnych miejscach parami lub większemi grupami, zwykle po 6. To nam przypomina nietyle poezję ludową, ile teorje szkolne o wierszach akatalektycznych i katalektycznych w metryce antycznej. Mickiewicz w »Ucieczce« i w »Liljach« używając męskich wierszy, zawsze je rymuje z sobą, nigdy z wierszami żeńskiemi (raz tylko do męskich wstawia wiersz: »Z lewej ręki krwi usącz«, gdzie przycisk ma padać na *-sącz*, a w »Liljach«: »Czy nie jedzie kto do nas«. Z innych szczególnych właściwości wersyfikacyjnych w »Ucieczce« znajdujemy rymy wewnętrzne:

Jej lica — pełnia księżyca...
Panna grzeszy, jeździec śpieszy...
Klęto ducha — klątwy słucha...
Miesiąc świeci, jeździec leci...

Takie wiersze albo już nie rymują z innemi, jak wyżej przytoczone, albo też mają jeszcze odpowiednie sobie wiersze zgodne w rymie:

Jej źrenice — błyskawice,
Dziś, jak dwie mętne krynice...

Przyszła kuma, widma stara...
Bóg i wiara — sen i mara.
Mój kochanku, co za droga?
Dobra droga — kiedy trwoga.

W »Liljach« znajdujemy prawie to samo z tą różnicą, że tu mieszają się wiersze 7-zgłoskowe żeńskie z 6-zgłoskowemi męskiemi, i że rzadko bardzo te ostatnie stoją parami koło siebie, lecz częściej przeplatają się z żeńskiemi, ale rymują się zawsze tylko z sobą, a wreszcie że śród obu tych rodzajów wierszy trafiają się wyjątkowo krótsze lub dłuższe o jedną lub dwie zgłoski. Żeby nie być gołosłownym przytoczę te, które zwykłej miary nie trzymają, oznaczając je cyfrą kolejną, a naprzód żeńskie:

13	Bieży przez łąki, przez knieje	8.
14	I górą, i dołem, i górą	9.
280	I bieży, i staje,	6.
281	I staje, i myśli, i słucha	9 (drugi raz: w. 286).
284	W koło ciemność głucha	6.

Wiersze męskie:

22	Stuk stuk, stuk stuk	4 (drugi raz: w. 194).
30	Ha, mąż... ha, trup!	4.
101	Idź na gościniec i w las,	7.
102	Czy kto nie jedzie do nas	7. (tu właściwie spadek żeński).

Nie są to niedopatrzenia poety, lecz umyślnie użyte środki (niektóre z takich wierszy powtarzają się bez zmiany dwukrotnie), a to nam przypomina nietyle poezję ludową, ile raczej dawny stan naszej wersyfikacji w średniowieczu. Wierszy 6-zgłoskowych męskich mamy tu 33, a nadto 11 innego rozmiaru niż normalny, czyli razem 44 na 307 żeńskich mających po 7 zgłosek; w »Ucieczce« na 124 żeńskich liczymy wierszy męskich 41, które, jak to już wspomnieliśmy, rozłożone są tu niejako gniazdami, gdy w »Liljach« Mickiewicz je rozproszył po całym poemacie. »Ucieczka« i »Lilje« mają też jednakową właściwość szczególną, a mianowicie dość częste powtórzenia, np. w »Ucieczce«:

Nie powiozą do ołtarza,
Powiozą mię do cmentarza...
Kuma w biedzie ma pociechę,
Kuma stara umie wiele...

Włosy jego w węża splącz,
Dwie obrączki razem złącz
Z lewej ręki krwi usącz,
A na węża będziem kląć,
W dwie obrączki będziem dąć...

Powtarzają się też całe wiersze, np.:

Panno, panno, czy nie strach?
W cwał mój koniu, koniu w cwał!

po parę razy w różnych miejscach.

Zwłaszcza charakterystyczną i istotnie właściwą ludowej poezji cechę stanowią powtarzania łańcuchowe, które wiążą zwykle koniec wiersza jednego z początkiem następnego, np. w »Ucieczce«:

I otwiera się drzwi troje,
Troje drzwi, jedne po drugich...

Rumak polem, jak wiatr, niesie,
Niesie lasem...

W »Liljach«:

Pani zabija pana,
Zabiwszy, grzebie w gaju...

Grób liliją zasiewa,
Zasiewając, tak śpiewa...

Tu także powtarzają się całe zwrotki, np.:

Pani zapomnieć trudno —
Nie wygnać z myśli grzechu.
Zawsze na sercu nudno,
Nigdy na ustach śmiechu.

i zaraz potem po kilku wierszach wraca to samo z drobną zmianą pierwszego wiersza:

Noc przeszła, zasnąć trudno,
Nie wygnać z myśli i t. d.

Innego rodzaju powtórzenia:

Rośnij kwiecie wysoko,
Jak pan leży głęboko!
Jak pan leży głęboko,
Tak ty rośnij wysoko.

Oto krew, oto nóż!
Po nim już, po nim już.

Czekają wieczór dzieci,
Czekają drugi, trzeci
Czekają tydzień cały...

A nad nim kwiatki rosną,
A rosną tak wysoko,
Jak on leży głęboko i t. d.

Środki, użyte przez Mickiewicza, nadają obu tym utworom znamię naiwnej, jakby jeszcze niezupełnie ukształtowanej formy, niecałkiem skrystalizowanej z mniej zwykłemi w poezji kunsztownej efektami muzykalnemi (rymy wewnętrzne w krótkich wierszach, powtórzenia wyrazów lub wierszy), słowem znamiona, jakim i dziś jesteśmy skłonni nadawać znaczenie charakterystycznych cech ludowej twórczości poetyckiej. Mickiewicz więc cel swój osiągnął.

Zupełnie inny charakter rytmiczny ma »Oda do młodości«, i gdyby przyszło nam szukać dla tej rytmiczności wzoru, może najprędzej znaleźlibyśmy go w greckim dytyrambie. Tu bez wyjątku wszystkie wiersze są żeńskie, ale ich rozmiar jest bardzo urozmaicony, gdyż liczą zgłosek: 13, 11, 10, 8, 5 i 3, a wszystkie są pomieszane z sobą w różnych proporcjach: najwięcej liczymy 8-zgłoskowych, bo 43, dalej 11-zgłoskowych i 10-zgłoskowych po 12, 13-zgłoskowych 6, a wreszcie po jednemu: 5-zgłoskowy i 3-zgłoskowy. Pierwsze trzy rodzaje wier-

szy mają stałe miejsce średniówki: 7 + 6, 5 + 6, 5 + 5; wierszy ze średniówką jest tu 30, bez średniówki (krótkich) 45, a więc stosunek 2 : 3. Rzadko tu się zdarza, aby więcej niż cztery wiersze z rzędu miały rozmiar jednakowy, najczęściej następują po sobie wiersze różne bez żadnej stałej zasady.

Pod tym względem inny charakter ma »Farys«, nastrojem bardzo do »Ody« zbliżony: znajdujemy tu tylko trzy rodzaje wierszy: 11-zgłoskowe (5 + 6) w liczbie 14, 13-zgłoskowe (7 + 6) w liczbie 56 i 8-zgłoskowe w liczbie 97, stosunek więc wierszy ze średniówką do bezśredniówkowych wynosi prawie jak 5:7, ale większą mamy różnicę w sposobie rozkładania tych wierszy, gdyż tworzą się dość często grupy z jednego rodzaju wierszy złożone, czy to stanowiące część nieregularnej zresztą pod względem formalnym zwrotki, przedstawiającej całość myślową, czy wypełniające całość takiej zwrotki. Tak np. w zwrotce drugiej mamy czterowiersz z 8-zgłoskowców: »Coraz chyżej, coraz chyżej« i t. d. Także zwrotka, zaczynająca się od słów: »Daremnie palma zielona«... tworzy się z pięciu 8-zgłoskowców, a kończy ją wiersz 13-zgłoskowy. Zwrotki jednolite, ale z różnej liczby wierszy złożone są: z 8-zgłoskowców: »O szalony«... 8 wierszy i bezpośrednio potem: »Daremnie grożą«... z 6 wierszy; »Czuję, krakał«... z 12 wierszy, »O szalony«... z 8 wierszy, »Teraz oczy«... z 8 wierszy, »Przez jamy«... z 6 wierszy i t. d. Kończy się poemat zwrotką 6-wierszową z 13-zgłoskowców złożoną. I tu się powtarzają wiersze np:. »Pędź latawcze białonogi«, wyrazy i wyrażenia ale niema wiązań niejako łańcuchowych, które trafiają się w »Ucieczce« i »Liljach«.

Podobnie wreszcie, jak te dwa utwory, ułożył Mickiewicz dwa hymny: »Na dzień Zwiastowania«, i do Ducha św. w »Konradzie Wallenrodzie«. Pierwszy pisany wierszami przeważnie krótkiemi, głównie 8-zgłoskowemi (21) z przymieszką 7- i 5-zgłoskowych (po 3); 4- i 3-zgłoskowe raz się tylko trafiają; z wierszy dłuższych przeważają 10-zgłoskowe (5 + 5 w liczbie 6), 13-zgłoskowych (7 + 6) jest tylko trzy, oraz dwa 11-zgłoskowe (5 + 6). Pierwsze i ostatnie dwie zwrotki składają się wyłącznie z wierszy krótkich, inne z mieszanych. Hymn w »Konradzie Wallenrodzie« ma prawie takie same wiersze, tylko zamiast 7- mamy tu 6-zgłoskowe w liczbie 4, a zresztą tak samo 13-, 11-, 10-, 8- i 5-zgłoskowe w różny sposób mieszane.

Podobnie Mickiewicz miesza wiersze krótsze i dłuższe w tłumaczeniach: najmniej w utworze »O jasne, słodkie, o przeczyste wody« (z Petrarki), gdzie niema krótszych wierszy nad 5-zgłoskowe, ani dłuższych nad 13-zgłoskowe; większość jest 11-, 8-, 7- i 6-zgłoskowych. Gwałtowniejsze są przeskoki od dłuższych do krótszych wierszy w »Rękawiczce«, przełożonej z Schillera i w »Podróżnym« (z Goethego), a i tutaj mamy różne rodzaje wiersza od 3-zgłoskowego do 13-zgłoskowego, z wyłączeniem, jak i w innych utworach wierszy 10-zgłoskowych ze średniówką po zgłosce 4-ej, a także 9-zgłoskowych; te ostatnie — jak to widzieliśmy — trafiają się tylko wyjątkowo, niejako w zastępstwie 8-zgłoskowych w »Ucieczce«.

Z oryginalnych utworów Mickiewicza, mających charakter i nastrój romantyczny, znajdujemy mieszanie różnego rozmiaru wierszy w należących do wcześniejszego okresu twórczości: »Romantyczności« i »Kurhanku Maryli«. »Romantyczność«, podobnie jak większość dotychczas wymienionych poezyj, dzieli się na nieregularne zwrotki (po 7, 6 lub 4 wiersze), które się składają z nieregularnie przeplatanych wierszy, albo też są równorytmiczne (zwrotka 5-ta z wierszy 8-zgłoskowych, 7-ma z 7-zgłoskowych), lub według dawnego wzoru zbudowane jednakowo z wierszy przeplatanych (zwrotki 11-ta i 13-ta: 5 + 5 a, 8 b, 5 + 5 a, 8 b, oraz 14-ta: 5 + 6 a, 8 b, 5 + 6 a, 8 b. Krótsze wiersze przeważają na początku, ku końcowi zaś dłuższe, ostatnia zwrotka (15-ta) składa się z trzech wierszy 11-zgłoskowych (5 + 6) i z ostatniego 8-zgłoskowego. System mieszania nieregularnego wierszy jest tu zastosowany jeszcze w stopniu bardzo umiarkowanym.

»Kurhanek Maryli« składa się z dwu części różnych pod względem rytmicznym: Cudzy człowiek i Dziewczyna przemawiają wierszami 8-zgłoskowemi i tylko w przemowie pierwszej wtrącono trzy wiersze 7-zgłoskowe, rzędem stojące obok siebie, a mowa dziewczyny kończy się trzema takiemiż wierszami, po których następuje jeden 5-zgłoskowy i jeden 3-zgłoskowy. Skargi Kochanka, Matki i Przyjaciółki mają znaczną przewagę wierszy 7-zgłoskowych z przymieszką 8-zgłoskowych i wtrąconym gdzie niegdzie wierszem 11- lub 13-zgłoskowym; a więc »Kurhanek« pod względem charakteru rytmicznego nie odbiega od »Romantyczności«.

Są jeszcze dwa krótkie utwory, w których zachodzi w pewnym nieznacznym stopniu mieszanie wierszy różnorytmi-

cznych bez stałego porządku przy zachowaniu pewnej prawidłowości w budowie zwrotek. »Żeglarz« (z r. 1821) składa się z 10 zwrotek 5-wierszowych i wydaje się jakby w intencji poety było pisać je według schematu:

5 + 6 a, 7 + 6 b, 5 + 6 a, 7 + 6 b, 5 + 6 a,

a więc przekładanemi wierszami 11- i 13-zgłoskowemi. Z tym schematem są zgodne zwrotki: pierwsza, siódma, dziewiąta i dziesiąta; zwrotki: piąta i szósta różnią się od poprzednich tem, że ostatni wiersz mają 13-zgłoskowy, a trzecia, mając identyczne z tamtemi pierwsze cztery wiersze, zamyka je wierszem 8-zgłoskowym. Zwrotki: druga, czwarta i ósma w różny sposób podstawiają wiersze 11-zgłoskowe zamiast 13-zgłoskowych lub odwrotnie.

Podobnie trzyzwrotkowy utwór »Do samotności«, napisany w r. 1830: ma on dwie zwrotki czterowierszowe według schematu 7 + 6 a, 8 b, 7 + 6 a, 8 b, poczem następuje zwrotka sześciowierszowa z rozkładem rymów sestyny z pierwszym wierszem 10-zgłoskowym (4 + 6) i wszystkiemi innemi 13-zgłoskowemi.

Tak więc w krótszych utworach system nieregularnego mieszania wierszy o różnym rozmiarze Mickiewicz zastosował w najsilniejszym stopniu w poezjach oryginalnych, przeniknięty pierwiastkiem wzniosłości (»Oda do młodości«, »Farys«, oba hymny: do NMP. i do Ducha św.), a także w przekładach z Schillera i Goethego (»Rękawiczka«, »Podróżny«). W mniejszym stopniu i przytem według wyraźnej myśli przewodniej w utworach, mających naśladować ludowy charakter wersyfikacji (»Ucieczka«, »Lilje«), a najsłabiej wreszcie w utworach nastrojowo-romantycznych (»Romantyczność«, »Kurhanek Maryli«, »Żeglarz«, »Do samotności«). Tutaj swoboda w dobieraniu rytmu jest zewnętrzną cechą swobodnej gry uczuć i wyobraźni, ich falowania odpowiednio do gry kojarzeń uczuciowo-pojęciowych. Ten sam charakter utrzymuje się jeszcze w I, II i IV częściach »Dziadów«. W części I rytm się zmienia tylko ze zmianą osoby przemawiającej, ale każda osoba przemawia w rytmie jednostajnym. Część II rozpoczyna się monologiem Upiora w czterowierszowych zwrotkach jednostajnych, potem idą też wiersze jednostajne, a dopiero scena wywoływania duchów ma rytm mieszany: długi szereg wierszy 8-zgłoskowych zrzadka przerywają inne, wyjątkowo krótsze, 6- lub 7-zgłoskowe, częściej dłuższe, mające po 9 zgłosek typu 4 + 5, albo

6 + 3, a więc bez stałej średniówki, zarówno jak i liczące zgłosek 10 (4 + 6 albo 5 + 5), także 11 (5 + 6), 13 (7 + 6)-zgłoskowe, raz dwa następujące po sobie krótkie wiersze: »Buchnęło, zawrzało I zgasło«, niekiedy wiersze męskie 6^1, 4^1. Miejscami mieszane rytmy tworzą zwrotkę, najczęściej taką, która się w tekście powtarza:

Bo słuchajcie i zważcie u siebie, (4 + 6)
Że według bożego rozkazu (3 + 3 + 3)
Kto nie doznał goryczy ni razu (4 + 6)
Ten nie dozna słodyczy w niebie (4 + 5)

Widzicie pański krzyż? 6^1
Nie chcecie jadła, napoju, 8
Zostawcie nas w pokoju! 7
A kysz, a kysz! 4^1

Tak muszę dręczyć się wiek wiekiem (3 + 6)
Sprawiedliwe zrządzenie boże. (4 + 5)
Bo kto nie był ni razu człowiekiem, (4 + 6)
Temu człowiek nic nie pomoże (4 + 5)

Wreszcie przemowa Zosi (»Tak, Zosią byłam, dziewczyną z tej wioski«...) obejmująca 39 wierszy najbardziej ma rytm urozmaicony, gdyż tu wiersze 8-zgłoskowe często mieszają z 10- 11- i 13-zgłoskowemi, a zamykają się wierszem 7-zgłoskowym (wierszy 8-zgł. jest tu 25, innych 14). Tak więc część II »Dziadów« stanowi i pod względem zastosowanego tu w niej systemu rytmiki przejście od części I najbardziej jednostajnej, do części następnej, czwartej, w której panuje ogólny charakter zmienności rytmu. Początek, krótka przemowa księdza, trzyma się w spokojnym równym toku wierszy 8-zgłoskowych, ale gdy wchodzi Gustaw w nastroju egzaltacji, co się wyraża w zmiennym rytmie jego mowy, wtedy także w pierwszych pytaniach księdza, zwróconych do niego, przebija niepokój, zaznaczony nierównością wierszy:

Skąd przychodzisz tak nierano?
Kto jesteś? jakie twe miano?
Kiedy się tobie przypatruję zbliska,
Zdaje się, że cię kiedyś widziałem w tej stronie.
Powiedz, mój bracie, jakiegoś ty rodu?

Ani jednak w słowach księdza, ani w szczebiotaniu dzieci niema takich gwałtownych przeskoków rytmicznych, jakie czyni Gustaw, zwłaszcza wtedy, gdy mówi w największem podnie-

ceniu. Tutaj przedziwnie rytm odpowiada treści: w chwilach, kiedy Gustawa ogarnie tęsknota za przeszłością, śpiewa piosenki z wierszy równych, czasem nawet dzielonych na bardzo drobne takty, np. 4 + 4:

A odjechać od niej nudno
A przyjechać do niej trudno...
Przestań płakać, przestań szlochać!
Idźmy każdy w swoją drogę.
Ja cię wiecznie będę... wspominać,
Ale twoją być nie mogę.

albo w wierszach dłuższych, 13-zgłoskowych, lub w przeplatanych 6 + 6 i 4 + 6, np.:

Serce z sercem zbiega, zlatuje się, ściska,
Lica, usta łączą się, drżą, palą,
Dusza wionie w duszę... niebo, ziemia pryska
Roztopioną dokoła nas falą.

Również kiedy Gustaw przytomniej poczyna mówić po zgaśnięciu pierwszej świecy, jego rozmowa z księdzem przez czas dłuższy się toczy w wierszach 13-zgłoskowych aż do słów: »Kobieto, puchu marny...« kiedy powtórnie w szał wpada; z tą chwilą znowu wiersze się skracają i wydłużają niespodziewanie, trzymając się jednak w granicach od 7- do 13-zgłoskowych. Z momentem odtworzenia sceny samobójstwa wiersz nieco się wyrównywa, ale niezupełnie, i bez gwałtownych przeskoków płynie tak aż do końca. Wszystko to przypomina technikę wersyfikacyjną Węgierskiego w »Pigmaljonie«, odpowiadającą zasadzie: usposobienie mówiącego spokojne — wiersz równy; gwałtowne falowanie uczuć — rytm nieregularnie zmienny.

Nie poprzestał na tem Mickiewicz, lecz poszedł dalej przedewszystkiem w »Konradzie Wallenrodzie«. Wspominaliśmy już o tem, że wiele części składowych tego poematu ma swój rytm własny; ma go też i oskarżenie na sądzie tajnym, zwrócone przeciw Konradowi: nie w 11-zgłoskowcach, jak cały zrąb poematu, ale w dłuższych jest ono ułożone wierszach, 13-zgłoskowych, nadających się najlepiej do spokojnego a stanowczego wyłuszczenia rzeczy, głęboko obmyślonej, a mającej wielką doniosłość. Otóż wśród tych 13-zgłoskowców nagle uderza czytelnika wiersz krótki, mający tylko 6 zgłosek. W tej to krótkiej formie zamyka się treść niezmiernie ważna, najważniejsza z tego wszystkiego, co mówi oskarżyciel:

Nie jest Wallenrodem!

Słowa szybkie, jak żgnięcie sztyletem, a mają moc taką, jak i owo krótkie: »Jam jest Jacek Soplica!« To też niema już tu więcej wierszy ani tak krótkich, ani krótszych. Ale oskarżyciel, rycerz-zakonnik, pomawiający o oszustwo i zdradę wielkiego mistrza swego zakonu, nie może utrzymać stale spokoju, to też miejscami śród 13-zgłoskowców przewijają się wiersze nieco krótsze:

Z Palestyny uszedł skrycie
I ku hiszpańskim brzegom zawinął.
. . . . . .
Przyjął nakoniec zakonnika śluby
I został mistrzem — dla Zakonu zguby.

W nierównych też wierszach brzmi ostateczny wniosek oskarżyciela:

Zważywszy, co nam tajnych sądów posły
Niedawno o tym człowieku doniosły,
I o czem świeżo mój szpieg donosi,
I wieść już ledwie nie publiczna głosi,
Sędziowie, ja na mistrza zaskarżenie kładę
O fałsz, zabójstwo, herezyją, zdradę.

Stosowanie rytmu do treści uczuciowej Mickiewicz doprowadził do najwyższego artyzmu w III części »Dziadów«. Nigdzie indziej nie dał nam tak niezwykłych efektów rytmicznych, jak właśnie tutaj. Wskazywaliśmy na nie w przeglądzie ogólnym jego zwrotek i wierszy różnego rozmiaru, ale bynajmniej nie wyczerpaliśmy przedmiotu. Dość wspomnieć, że mamy tu dwa skrajnie przeciwne pierwiastki muzyczne: najdoskonalsze a dotychczas niezwykłe formy wierszy dłuższych z paru lub kilku stałemi średniówkami, a także krótszych zwykle bez średniówek używanych, które tu stałe miejsce średniówki mają i z drugiej strony wiersze krnąbrnie wyłamujące się z tradycyjnych prawideł, zwichrzone i jakby chaotycznie z sobą pomieszane, których rytm chybaby można do szumu burzliwych fal morskich porównać.

Zresztą, mieszając z sobą różnorodne wiersze, Mickiewicz nie czynił tego zawsze w sposób jednakowy i pod tym względem pouczające będzie zestawienie rytmiki sceny II w trzeciej części »Dziadów« ze sceną IV. W tamtej burzy się piekło w piersiach Konrada, w tej skrzy się tęczowemi barwami i roz-

brzmiewa melodyjną muzyką niebo w widzeniu Ewy. I tam i tu są nieustanne zmiany rytmu, ale nie jednakowe.

Improwizację Konrada rozpoczyna 9 wierszy 13-zgłoskowych, za któremi następuje jeden 8-zgłoskowy, poczem idą w dalszym ciągu 13-zgł. w liczbie 8 zamknięte dwoma znów 8-zgłoskowemi. Pierwsze więc 20 wierszy rozpadają się na dwie połowy po 10, pierwsza zakończona jednym, druga dwoma wierszami krótszemi, ale cały pierwszy okres improwizacji zamyka czterowiersz z dwu 13-zgłoskowców, rozdzielonych parą 8-zgłoskowców, co stanowi przejście od rytmu bardziej jednostajnego do zmiennego. Potem już następują okresy z wybitnie zmiennym rytmem: od słów: »Ty Boże, ty naturo«... po dwu dłuższych (13-zgł.) wierszach odrazu wykrzyk zamyka się w dwu zgłoskach: » Ja mistrz«, stanowiących wiersz cały i dalej do końca tego ustępu, liczącego 11 wierszy, rytm co wiersz lub co dwa wiersze nieustannie się zmienia, głównie wskutek mieszania 13- i 8-zgłoskowców. Moment następny liczy wierszy 31, z początku w ten sam sposób pomieszanych, ale po słowach: »Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie«, Konrad wpatruje się w twory własnej fantazji, śledzi ich lot, rozważa kształty i to wszystko wypowiada w 10 jednostajnych 8-zgłoskowcach, aby wreszcie wyrazić swą do nich miłość w jednym wierszu długim (13-zgł.) i w krótkim (5-zgł.).

Słowami: »Depcę was, wszyscy poeci«, rozpoczynają się momenty gwałtownych wybuchów uczucia Konrada i to się ciągnie przez 53 wiersze; rytm tu w 12 miejscach ujednostajnia się na moment tylko w 2 lub 3 (raz tylko w 4) wierszach, a 19 razy zmienia się co wiersz, aż wreszcie znowu w uczuciach Konrada następuje chwilowe, bardzo krótkie uspokojenie w jednostajnym rytmie pięciu 13-zgłoskowców od słów: »Tej myśli, co niebiosom Twe gromy wydarła«, ażeby z nową gwałtownością wybuchnąć buntem, tym razem dosięgającym szczytu, gdy Konrad stawia siebie na równi z Bogiem. Tę chwilę poeta zaznaczył przez wyjątkowe sprzężenie rytmów gdzie indziej w takim zespole nie spotykanych:

Nie służą mi, nie znają, nie znają nas obu (13)
Mnie i Ciebie (4)
Ja na nich szukam sposobu (8)
Tu w niebie. (3)

Poza tem miejscem zmienność rytmu jest mniej więcej taka sama, jak w momentach poprzedzających, tylko że tu po naj-

gwałtowniejszym wybuchu reakcja wyraża się zaraz dwukrotnie w dłuższych nieco momentach, znowu jednostajnemi wierszami zaznaczonych: »Tak bliźnich rozrządzać muszę« — rozmyśla Konrad — w pięciu wierszach 8-zgłoskowych i niebawem — w takichże czterech wierszach mówi o skutkach swych rządów: »Co ja zechcę, niech wnet zgadną, Spełnią, tem się uszczęśliwią, A jeżeli się sprzeciwią, Niechaj cierpią i przepadną«.

Powoli jednak na Konrada spływa uspokojenie: Konrad już nie stawia się na równi z Bogiem, lecz chce być tylko prorokiem; przemawia wtedy aż w dziesięciu 13-zgłoskowych wierszach (od słów: »Możebym sto gwiazd zgasił, a drugie sto wzniecił«, przyczem charakterystycznem jest słowo *możebym*, nie mówi już tu Konrad, że na pewno to zrobi). I w dalszym ciągu zbyt wielkich przeskoków w rytmach niema; Konrad dalej rozmyśla i przemawia znów jednostajnemi 8-zgłoskowcami (»Ten tylko, kto się wrył w księgi« — 8 takich wierszy), lub wierszami choć niejednakowo długiemi, ale jednostajnie przeplatanemi wyrazami: »Iskrą tylko, Jedną chwilką«.

Tu jednak na nowo rozniecą się walka między pierwiastkami buntu i cichej rezygnacji, zaznaczona głosami duchów z lewej i z prawej strony, które już w przerwach do końca się powtarzają, to też i rytm słów Konrada staje się mniej jednostajny i wyraża się głównie przez przecinanie szeregów 13-zgłoskowych nagłemi przejściami do chwilowo trwającego rytmu wierszy krótkich, z najsilniejszem pod względem rytmicznym zaznaczeniem nowego bluźnierstwa Konrada, który woła:

Cierpię, szaleję... a Ty mądrze i wesoło
Zawsze rządzisz,
Zawsze sądzisz,
I mówią, że Ty nie błądzisz!

Za chwilę, jak po pierwszym największym wybuchu, znowu krótki okres uspokojenia: Konrad prosi o rząd dusz i prośbę tę wypowiada w dziewięciu jednostajnych 13-zgłoskowych wierszach. Następnie znowu w ciągu 8 wierszy przerwanych głosami duchów rytm się plącze, przechodząc wreszcie w jednostajny szereg 13-zgłoskowców i czwarty z nich miał się kończyć zwróconym przeciw Bogu wyrazem obelżywym. Ten końcowy zespół jednakowych wierszy dłuższych wskazuje na intencję poety, że Konrad tu mówi nie w obłąkaniu, lecz w świa-

domej zaciekłości, i że gdyby ostatni wyraz wymówił, słusznie by musiała spaść na niego kara.

Scena IV pod względem rytmicznym ma inny charakter, przy pozornem podobieństwie ze sceną improwizacji: Wstęp do niej stanowi 20 jednakowych wierszy 13-zgłoskowych (Marcelina i Ewa), z jednostajnych również 15 wierszy, ale u Mickiewicza niezwykłych (3 + 3 + 5) składa się przemowa aniołów i dopiero potem następuje »Widzenie Ewy« w 50 wierszach przez cały ciąg jednostajnie zmiennych: rytm się zmienia najczęściej co wiersz (32 wiersze), jednostajne rytmy znajdujemy najwyżej w 2 (6 razy) lub 3 (2 razy) bezpośrednio następujących po sobie wierszach, a między niemi dość często powtarzają się takie, które po średniówce liczą 5 zgłosek (7 + 5 wierszy 7), (5 + 5 wiersze 4) i całą scenę kończą znowu aniołowie z różą siedmiu wierszami w rytmie 6 + 5.

»Widzenie Ewy«, objęte jakby ramami prawidłowych zwrotek, złożonych z wierszy niezwykłych (śpiew aniołów), a przedstawione w nieustannie zmieniającym się rytmie, przywodzi na myśl inne porównanie niż to, któregośmy użyli, charakteryzując rytm Improwizacji; jeżeli tamten porównaliśmy z szumem wzburzonego morza, to ten przypomina drganie świetlistych iskier słońca, odbijającego się w zwierciadle jeziora, którego powierzchnię delikatnie marszczy łagodny podmuch wietrzyka.

Wreszcie o jednym jeszcze rodzaju wierszy Mickiewicza powiedzieć trzeba. Widzieliśmy, że na schyłku XVIII wieku zaczęto tworzyć metrykę polską, zrazu bardzo dziwaczną w wykonaniu (Nowaczyński), potem — w pierwszych latach wieku XIX — przystosowaną wprawdzie do natury mowy polskiej, ale zawsze z mocnem naruszeniem zasadniczego charakteru właściwej metryki przez utożsamienie długości z akcentem. Przyjął to również Mickiewicz i stworzył w »Konradzie Wallenrodzie« »Powieść wajdeloty« z heksametrów polskich złożoną.

Wiemy z objaśnień samego Mickiewicza, że jest to naśladowanie greckiego heksametru, przyczem w oddzielnych stopach poeta starał się ściśle według wzoru klasycznego rozkładać zgłoski »długie« (akcentowane) i »krótkie« (nieakcentowane). Dlatego też uprzedza czytelnika, że w paru miejscach grecki daktyl zastąpił przez antibacchius, np. w wyrażeniu: »Krzyk mojej | matki«, gdzie w granicach jednej stopy

wypadają dwa bezpośrednio następujące po sobie akcenty. Mickiewicz jednak dodaje, że tu druga zgłoska nie jest wyraźnie długą, co należałoby raczej wyrazić, że druga zgłoska jest słabiej akcentowana niż pierwsza, a więc w stopie: *krzyk mojej* można uznać *krzyk* za zgłoskę akcentowaną, a *mojej* za dwie zgłoski bez akcentu (właściwie słabiej akcentowane).

W istocie rzeczy między heksametrem greckim a wierszami »Powieści wajdeloty« zachodzą trzy zasadnicze różnice, w heksametrze bowiem rytm polega na kolejności zgłosek długich i krótkich, przycisk wierszowy jest zupełnie niezależny od akcentu wyrazowego i cezura wyjątkowo tylko wypada z końcem stopy, normalnie zaś przecina wiersz na dwie części wewnątrz stopy; tymczasem w wierszu Mickiewicza rytmiczność opiera się na liczbie grup trzy- lub dwuzgłoskowych. zjednoczonych akcentem, dalej ten akcent rytmiczny zawsze jest zgodny z wyrazowym i wreszcie średniówka wypada nietylko z końcem wyrazu (to było i w heksametrze greckim). ale także z końcem grupy rytmicznej, odpowiadającej stopie greckiej.

Tak więc wiersz »Powieści wajdeloty« zawsze się składa z sześciu grup 3- lub 2-zgłoskowych akcentowanych ze średniówką po grupie trzeciej. Grupa dwu lub trzyzgłoskowa w tym wierszu, którą dla krótkości nazwijmy stopą, może stanowić wyraz pojedynczy lub z jakimś innym nie mającym akcentu, albo też może być częścią wyrazu, ale tylko wtedy, gdy wyraz jest dłuższy nad 3 zgłoski: gdy jest czterozgłoskowym, wtedy zgłoska wychodząca poza granice stopy jest nieakcentowana i może ściślej rytmicznie łączyć się z akcentowanym jedno- lub dwuzgłoskowym wyrazem, np.: »Wy- | biegliśmy«; także i 3-zgłoskowy wyraz można w ten sposób dzielić, np.: Wiozą | łupy bo- | gate«. Wyraz pięciozgłoskowy albo tworzy dwie stopy: np. »I o | niepoka- | lanej«, »Tak n | białowie- | skiego«, albo też do dwu ostatnich jego zgłosek dodaje się trzecia następnego wyrazu, np.: »z powiąza- | nemi rę- | kami«. Podział wyrazu na dwie stopy jest możliwy przez to, że wyrazy dłuższe nad 3-zgłoskowe prócz głównego akcentu na zgłosce przedostatniej mogą mieć jeszcze akcent poboczny na czwartej lub piątej zgłosce, dlatego też i czterozgłoskowy wyraz może tworzyć dwie pełne stopy, np.: Załamawszy | ręce«, lub w dwu stopach stać pod akcentami, np.: »Poglą- | dają ku | Prusom« i t. d.

Jak należy czytać ten 6-stopowiec polski: czy grupując zgłoski pod akcentem bez względu na ich przynależność do wyrazów, czy też wyosobniać wyrazy przynajmniej o tyle, o ile mieszczą się w granicach stopy? Niekiedy oba te sposoby czytania prawie jednakowy dają wynik, np.:

Wiozą | łupy | bogate || w zamkach | i cerkwiach | zdobyte.
Wiozą | łupy bo | gate || w zamkach i | cerkwiach zdo | byte.

Niekiedy jednak przy wydzielaniu wyrazów zatraciłby się w wierszu charakter stóp:

Skąd | Litwini | wracają? | z nocnej | wracają | wycieczki.

Pierwsza stopa w tym i wielu innych wierszach składałaby się z jednej zgłoski, wtedy też wiersz nabiera charakteru zwykłego wiersza nowoczesnego 15-zgłoskowego ze średniówką po 7 zgłosce. Ale nie każdy wiersz w ten sposób da się przeczytać, np.:

Sama nie widzi, co robi; || wszyscy mi to powiadają

czytany według zasad nowoczesnej rytmiki wiersz ten staje się nierytmicznym, dzieli się bowiem na 8 + 8 zgłosek, a więc odbija od innych, gdy według intencji Mickiewicza powinniśmy go czytać:

Sama nie | widzi co | robi || wszyscy mi | to powia | dają,

a więc wypada tu 6-stopowiec, podobny do innych.

Stosownie do zasad greckiego heksametru Mickiewicz każdy swój wiersz kończy stopą dwuzgłoskową i uważa go za rodzaj heksametru. Powinniśmy i my czytać wiersz w ten sposób, jak to zaleca jego autor, inaczej bowiem zepsujemy sobie wrażenie muzykalności rytmicznej, o którą przecież w każdym wierszu nam chodzi. Zasadę więc można sformułować w ten sposób: wiersze dzielą się na 3- i 2-zgłoskowe grupy, w których zawsze akcent pada na pierwszą zgłoskę, czyli każda stopa zaczyna się od nowego głównego akcentu. Wyjątek stanowią takie miejsca, gdy po wyrazie jednozgłoskowym silnie akcentowanym następuje bezpośrednio zgłoska także akcentowana, np.: »krzyk mojej«... »Stał dom« i t. p. w tych wypadkach akcent drugi się w czytaniu osłabia.

Wspomniałem już, że sześciostopowce Mickiewicza możnaby uważać za zwykłe nowoczesne 15-zgłoskowce ze średniówką po 7 zgłosce, ale zarazem przekonaliśmy się na jednym przykładzie, że niezawsze jest to możliwe, a przykład ten nie jest odosobniony. Na 341 wierszy »Powieści« liczymy

tylko 231 mających po 15 zgłosek ze średniówką po zgłosce siódmej, nadto jest ich jeszcze 15, ale ze średniówką po 8-ej zgłosce [1]); następną najliczniejszą pozycję stanowią wiersze 16-zgłoskowe, w liczbie 70 [2]), ze średniówką po 8-ej zgłosce, oraz jeden (wiersz 25) po 10 zgłosce; wierszy 14-zgłoskowych są także dwa rodzaje: 15 dzielących się na 7 + 7 [3]) i 8 ze średniówką po 6-ej zgłosce [4]), wreszcie jest jeden wiersz (178) liczący 17 zgłosek (8 + 9).

Z tego się okazuje, że niesłusznym jest pogląd tych, co wiersz »Powieści« uważają za stale 15-zgłoskowy, i że kto chce zachować jednostajność rytmu, musi go czytać tak, jak to zalecał sam Mickiewicz, zato jednak będzie miał wrażenie rzeczy obcej i sztucznej.

Pozostaje nam jeszcze podsumować liczbę tych rozmaitych rodzajów wierszy Mickiewicza, o których mówiliśmy wyżej w różnych miejscach. Podzielimy je na 3 grupy według tego, czy je spotykamy w połączeniach równowierszowych, czy systematycznie przekładanych, czy też wreszcie w nierównomiernie mieszanych.

I) W połączeniach równowierszowych znajdujemy wiersze, liczące zgłosek: 13 (7 + 6), 13 (8 + 5), 12^1 ($6^1 + 6^1$), 12 (3 + 3 + 3 + 3), 11 (5 + 6), 11 (3 + 3 + 5), 11 ($4^1 + 7$), 10 (4 + 6, albo 4 + 3 + 3), 10 (5 + 5), 8 (4 + 4), 7 (4 + 3), 6, a nadto wiersze tylko dzielone na drobniejsze cząstki: 9 (3 + 3 + 3), 15 (5 + 5 + 5) i między niemi niekiedy 20 (5 + 5 + 5 + 5). Wreszcie sześciostopowiec w »Powieści Wajdeloty«, co razem uczyni 15 różnych typów rytmicznych (20 zgłoskowca tu nie liczę, jako zbyt wyjątkowego).

II) W zwrotkach z wierszami systematycznie przekładanemi: 14 (7a + 7 a), 12 (3 + 3 + 3 + 3), 8 (5 + 3), 6 (3 + 3), 6^1, 5, 5^1 ($3 + 2^1$), 4^1, czyli razem 6 typów.

---

[1]) Wiersze: 13, 56, 146, 171, 228, 236, 259, 261, 279, 280, 284, 286, 293, 311, 312.

[2]) Wiersze: 9, 21, 41, 48, 49, 55, 57, 60, 68, 72, 85, 87, 91, 92, 94, 101, 103, 104, 114, 115, 127, 131, 138, 139, 154, 156, 157, 158, 162, 163, 169, 175, 181, 186, 190, 191, 193, 195, 207, 209, 210, 227, 233, 238, 243, 244, 248, 249, 250, 253, 257, 258, 262, 273, 275, 282, 283, 291, 296, 299, 300, 301, 302, 307, 318, 321, 324, 331, 333, 334.

[3]) Wiersze: 31, 35, 39, 59, 119, 155, 164, 184, 198, 204, 231, 239, 246, 272, 277.

[4]) Wiersze: 45, 98, 176, 212, 234, 241, 305, 306.

III) W niesystematycznych połączeniach z innemi wierszami, jedne dość częste, np. 7^1, inne trafiają się tylko przygodnie, a mają zgłosek: 12 (6 + 6), 9 (4 + 5), 9 (3 + 6), 5, 4, 3, 2^1, 1.

Tu wyraźnie się okazuje, że od czasu Jana Kochanowskiego nikt z wielkich poetów nie dał nam tylu rodzajów wierszy, jak Mickiewicz, który przytem podobnie, jak Kochanowski, posługiwał się wierszami równemi liczbą zgłosek, a różniącemi się umiejscowieniem stałej średniówki: ma on 2 rodzaje 13-zgłoskowca, 2 rodzaje 12-zgł., 3 rodzaje 11-zgł., 2 rodzaje 10-zgł., a także z wierszy, używanych tylko w zwrotkach nierównowierszowych, również po dwa rodzaje wierszy 8-, 6- i 5-zgłoskowych; do tego jeszcze trzeba dodać zaznaczone wyżej mniejsze różnice między typami 4 + 6 i 4 + 3 + 3, oraz 7 i 4 + 3 (w »Czatach« i »Budrysie«).

Rymy Mickiewicza zasługują na szczegółowe zbadanie: wziąwszy pod uwagę przedewszystkiem rytmikę wersyfikacyjną, ograniczymy się tylko do uwagi, że Mickiewicz stosował rymowanie do charakteru utworu; miejscami występuje to zupełnie wyraźnie. Tak »Pan Tadeusz«, jako »powieść szlachecka« na ogół ma rymy proste, niewymyślne, powiedzielibyśmy — naturalne. A jednak i tutaj są odcienie. Zauważmy, że kiedy przemawia Hrabia do Telimeny, rymuje w sposób następujący:

Tyle ją obraziłem! winienem jej tyle!
Przerwałem chwilę dumań: winienem ci chwile
Natchnienia! chwile błogie! potępiaj człowieka.
Ale sztukmistrz twojego przebaczenia czeka!
Na wielem się odważył, na więcej odważę!
Sądź! Tu ukląkł i podał swoje peizaże.

Niema tu rymów gramatycznych, a natomiast dwa wyrazy rymujące z sobą: *tyle, chwile* w mowie Hrabiego, zamiast dwu, pięć razy się powtarzają. Z wytwornością i dworskością Hrabiego doskonale się godzi to igranie rymami. Jakże inną jest przemowa zmartwionej Zosi, kiedy żegna narzeczonego:

Niech pana Pan Bóg w zdrowiu i szczęściu prowadzi,
I niech prędko szczęśliwie do nas odprowadzi.

I tu znów jest zupełna harmonja między najniewymyślniejszemi rymami, bezpośredniem następstwem wyrazów: *pana, pan* i mimowolnem powtórzeniem: *w szczęściu, szczęśliwie*, a prostotą i szczerem wzruszeniem Zosi.

Badania nad rymami w »Panu Tadeuszu« prowadził St. Turowski we wspomnianym wyżej artykule: »Wiersz w Panu Tadeuszu« (»Pamiętnik Literacki« X i XI z r. 1911 i 1912). Pisze on, że rymy tam wpadają wyraźnie w ucho, gdyż Mickiewicz umieszcza w rymach słowa pełne znaczenia (podobnie jak to czynił Feliński i przed nim Krasicki p. wyżej). Turowski też wykazuje, że pomiędzy rymami, które Mickiewicz układał parami, trafiają się trój- i czterorymy (pierwszych jest 65, drugich 2), i że między rymami dokładnemi zauważyć można licencje, raz zły rym i jeden wiersz bez rymu.

Rozbiór wersyfikacji Mickiewicza (podobnie, jak zbadanie techniki wersyfikacyjnej Jana Kochanowskiego) wykazał, że z genjuszem poety łączyła się ogromna wynalazczość form nowych i uderzająca zdolność w stopniu przed nim niepraktykowanym zużytkowania znanych już środków technicznych wersyfikacji do artystycznych celów.

VII. SŁOWACKI I INNI ROMANTYCY

Juljusz Słowacki (1809—1849) w utworach pisanych dystychami, lub jednostajnemi wierszami z rymem systematycznie lub niesystematycznie przekładanym używał wierszy liczących zgłosek: 13 (zawsze 7 + 6), 11 (zawsze 5 + 6), a z krótszych 8 i 4, wreszcie 7 i 5, te ostatnie wiążąc nieraz w wiersze dłuższe 14-zgłoskowe (7 + 7), lub 10-zgłoskowe (5 + 5); wreszcie niekiedy posługiwał się wierszami 12-zgł. dzielonemi na połowę, a raczej na ćwiartki po 3 zgł. i rzadko wierszami 10-zgłoskowemi ze średniówką po 4-ej zgłosce (4 + 6): »Na sprowadzenie prochów Napoleona«.

W układzie dystychicznym znajdujemy następujące rytmy:

13-zgł. np. »Do Michała Rola Skibickiego«.

12-zgł. (7 + 5) we fragmentach »Króla Ducha«, ale z odchyleniami od zasadniczego rytmu.

11-zgł. np. »Jeżeli kiedy w tej mojej krainie«, »Do Z. Krasińskiego«.

8-zgł. np. »Patrz nad grotą«.

7-zgł. np. »Do pastereczki«, »Chwal Pana«.

7 + 7-zgł. np. »Śni mi się jakaś wielka«.

5-zgł. humorystyczny »Do Z. Brzozowskiego«.

5 + 5-zgł. »Niedawno jeszcze«.

Z rymami niesystematycznie przekładanemi:

13-zgł. »W pamiętniku M. Wodzińskiej«, »Córka Cerery«.

11-zgł. »Kto potępiony«, »Prąd sprawy idzie«, »Mnich«, »Arab« (pierwsze 3 strofy sestyny), »Jan Bielecki«, »Lambro« (częściami).

8-zgł. »Odpowiedź na Psalm żalu«.

$4^1 + 4^1$ śpiew w dramacie »Samuel Zborowski«, akt II, bez pierwszego wiersza.

5-zgł. niektóre ustępy w »Żmii«.

5 + 5-zgł. »O Polsko moja«, »Żmija« (częściowo).

6 + 6 lub raczej 3 + 3 + 3 + 3 niektóre ustępy w III i IV pieśni »Żmii«. W tym wierszu po zgłosce szóstej wypada główna średniówka, ale są także średniówki poboczne po zgłosce trzeciej i dziewiątej, wskutek czego wiersz dzieli się na 4 równe części, z jednostajnym rytmem trzyzgłoskowym akcentowanym na zgłosce środkowej; średniówki wypadają z końcem wyrazów i tylko wyjątkowo w dwu wierszach mamy inaczej:

Lecz w której to stronie? od stron O-czakowa.
Ażeby strzec portów od hord Za-poroża.

W utworach zwrotkowych, pisanych wierszami równemi z systematycznie przekładanym rymem spotykamy tylko rytmy: 13-, 11-, 10- (5 + 5) i 8-zgłoskowe, a mianowicie:

4-wierszowe zwrotki z rymami a b a b:

13-zgłoskowce »Testament mój«.
11-zgłoskowce »Los mnie już żaden«...
10-zgłoskowce »Gdzie światła gorą«...
8-zgłoskowce »Jakieś złote się szeregi« ale w tym utworze są dwa wiersze błędne:

Na koniach, jaśniejszych niż śniegi (9)
Mienią w lotne rycerze (7)

4-wierszowe zwrotki z rymami: a b b a:

13-zgłoskowce: »Godzina myśli« (ale także bywa a b a b).
11-zgłoskowce: »Gdybym się nie czuł...«

Co się tyczy sonetu, to Słowacki we właściwych sonetach, zawsze 13-zgłoskowcami pisanych, ściśle zachowywał porządek tradycyjny rymów w pierwszej części: a b b a a b b a, natomiast w części drugiej rozmaicie je układał: c d c d d c, sonet I, c d d c c d — II i V; c d c d c d — III i IV.

Nadto jeszcze lubił pisać utwory, podobnie do sonetów z 14 wierszy złożone, ale różniące się od nich tem, że drugi czterowiersz niezupełnie powtarzał rymy pierwszego; tutaj znów zawsze znajdujemy rytm 11-zgłoskowy. Mamy więc w pierwszej części układ rymów taki: a b b a b c c b: »Gdy noc głęboka«, lub też a b b a a c c a dwa takie niby sonety do A.

Moszczeńskiej i taki sam do E. Krasińskiej, ale ten ostatni bez czternastego wiersza; w drugiej części zawsze są tylko dwa rymy w różny sposób układane.

W sestynach pisał niekiedy Słowacki i drobniejsze utwory, np.: »Do Zofji Bobrównej«, »Dajcie mi tylko«, »Do E.«, ale z najpiękniejszych sestyn złożył swą: »Podróż na Wschód«. Szereg sestyn, składających się na utwór: »Tak mi, Boże, dopomóż«, odróżnia się od innych tem, że ostatni ich wiersz stale się powtarza. W tych utworach sestyna składa się z 11-zgłoskowych wierszy, gdy utwór »Bóg-Duch i Anioł ognisty« z 10-zgłoskowych (5 + 5), a są też sestyny wśród oktaw »Beniowskiego« z 7 + 7-zgłoskowych wierszy złożone (początek pieśni XIII, gdzie w drugiej zwrotce dwa ostatnie wiersze są 7 + 6-zgłoskowe).

I oktawa także, której prawdziwym mistrzem był Słowacki, składa się u niego z wierszy 11- lub 13-zgłoskowych: pierwsze znajdujemy w utworach zarówno mniejszych, jak: »Ty głos cierpiący podnieś«, »Zakończył śpiewak«, »Hugo«, jako też i w większych, które są arcydziełami Słowackiego: »Beniowski« i »Król Duch«; drugie — tylko w parafrazie pieśni »Bogurodzica«.

W tercynie dwa skrajne wiersze następnego trójwiersza rymują ze średnim poprzedzającej grupy trzywierszowej i to samo zachodzi u Słowackiego w utworach: »Daję wam«, i »Rzym«; ale prócz tego Słowacki pisał tercyny, w których rym skrajnych wierszy jednej trójki powtarza się w wierszu średnim trójki następnej; znajdujemy je w III części »Araba«. Przytaczam tu przykłady obu rodzajów tercyn:

Nagle mnie trącił płacz na pustem błoniu:
»Rzymie, nie jesteś ty już dawnym Rzymem«.
Tak śpiewał pasterz trzód, siedząc na koniu.

Przedemną mroczne błękitnawym dymem
Sznury pałaców pod Apeninami,
Nad niemi kościół ten, co jest olbrzymem.

Drugi rodzaj:

Kiedy za strusiem na piaski zagnany
Bystrego konia puściłem w zawody,
Leciał i parskał, i białemi piany

Srebrzył skrwawiony munsztuk i wędzidła;
Struś nie mógł skrzydeł rozwinąć ścigany,
A koń mój leciał, jak gdyby miał skrzydła.

W tercynach Słowackiego wiersze zawsze liczą 11 zgłosek (o tercynie z wierszy mieszanych p. niżej).

Tu wspomnieć też należy o zwrotkach 6-wierszowych (z rymami różnie przekładanemi) złożonych z 13-zgłoskowców w utworze »Sumnienie«, gdzie w pierwszych dwu zwrotkach są rymy w takim porządku: a b b a c c, w ostatniej zaś: a a b c b c, a w zwrotce z 4-zgłoskowców »Chmury« mamy układ rymów: a a b c c b.

Słowacki też daje nam obfitą liczbę różnych typów zwrotkowych, złożonych z wierszy nierównych. Ze zwrotek tradycją uświęconych znajdujemy tu przedewszystkiem saficką, złożoną z trzech 11-zgł. i z czwartego 5-zgł. z rymem przeplatanym: »W albumie« i »Pieśń konfederatów barskich«. Pochodną od niej wydaje się zwrotka jakby roszerzona saficka, składająca się z safickiej, do której jeszcze dodano wiersz 11- i drugi 5-zgłoskowy rymujące z sobą, a więc w tej zwrotce sześciowierszowej jest rozkład rymów sestyny: »Hymn na morzu«:

Smutno mi Boże! Dla mnie na zachodzie
Rozlałeś tęczę blasków promienistą,
Przede mną gasisz w lazurowej wodzie
Gwiazdę ognistą...
Choć mi tak niebo złocisz Ty i morze,
Smutno mi Boże!

Ostatni wiersz jest refrenem.

Bardzo muzykalne są zwrotki w »Dumie o Wacławie Rzewuskim« z samych 3-zgłoskowych członów wierszowych złożone, ale tę jednostajność rytmu urozmaica artystyczne rozłożenie rymów: 3 + 3 + 3 + 3 a, 3 + 3 + 3 + 3 a, 3 + 3 b + 3 + 3 b, 3 + 3 + 3 c; wiersz ostatni pierwszego czterowiersza rymuje z ostatnim czterowiersza następnego i w taki sam sposób wiążą się z sobą dalsze pary czterowierszy:

Po morzach wędrował — był kiedyś farysem,
Pod palmą spoczywał, pod ciemnym cyprysem,
Z modlitwą Araba był w gmachach Kaaba,
Odwiedzał proroka grobowce.
Koń jego arabski był biały bez skazy —
Siedmiokroć na koniu przeleciał step Gazy
I stał przed kościołem i kornem bił czołem,
Jak czynią w Solimie wędrowce.

Wiersze 13-zgłoskowe łączą się z 7-zgłoskowcem, który w 4-wierszowej zgłosce stoi na miejscu trzecim: »Radujcie się«:

Radujcie się! Pan wielki narodów nadchodzi!
Radujcie się, bo prawdy wybiła godzina.
Strach się już boży rodzi,
Strachem Pan jako mieczem ognistym pościna.

Liczne zwrotki mają w swym składzie wiersze 10-zgłoskowe (5 + 5) lub 5 zgłosek liczące, np.: 5 + 5, 8, 5 + 5, 8 (więc w smaku XVIII w. tem bardziej, że często 8-zgłoskowce dzielą się na 5 + 3): »Ostatnie wspomnienie«:

Dawniej bez serca, dziś bez rozumu —
O biedna Lauro, nim zginę,
Dla ciebie z głuchych pamiątek tłumu
Wianek Ofelji uwinę.

Podobna sześciowierszowa, gdzie każdy z dwu wierszy 8-zgł. następuje po dwu 10-zgłoskowych, rymujących z sobą: »Ballada« z »Marji Stuart«:

Synu mój synu! Czemu od rana
Jesteś tak smutny, twarz obłąkana,
Miecz krwawą splamiony skazą?
O matko! syn twój zabił sokoła,
Dlatego dzisiaj twarz niewesoła,
Dlatego we krwi żelazo.

W zwrotce czterowierszowej 10-zgłoskowce przeplatają się z wierszami 4-zgłoskowemi męskiemi: »Pośród niesnasek«:

Pośród niesnasek Pan Bóg uderza
W ogromny dzwon:
Dla słowiańskiego oto papieża
Otworzył tron.

Trzy wiersze 10-zgłoskowe zamyka czwarty 5-zgłoskowy, rymy przekładane: »Do autora Skarg Jeremiego«:

Ojczyzna, twoja święta kochanka,
Chodzi po łąkach pani słoneczna
Ty idziesz za nią, jak duch baranka
I wołasz: »Wieczna«.

Niektóre zwrotki tego utworu są jednak inaczej zbudowane, mianowicie Słowacki za równomierne muzycznie musiał uważać wiersze o jedną zgłoskę krótsze, ale zato mające spadek męski; to też tutaj zamiast drugiego wiersza 10-zgł. (5 + 5) używa 9-zgł. (5 + 4¹), a zamiast ostatniego 5-zgł. bierze wtedy 4¹:

Gdy owies polski, jak srebro, brzęczy,
Grusza szeleści i szumi kłos,
Słyszy Maryja pod bramą z tęczy
Baranka głos.

Na 7 zwrotek utwór liczy 3 pierwszego rodzaju i 4 drugiego.

Takież 10-zgłoskowce (5 + 5) przeważają w refrenowej zwrotce »Kuligu«, gdzie zmieniają się grupy 10-zgłoskowych wierszy i 5-zgłoskowych, a zwrotkę kończy 8-zgłoskowiec:

A gdzie staniemy? Aż nad granicą...
Gwiazdy nam świecą,
Staniemy cali.
Ha, ha, koń parska, rade nam dwory!
Nie trzaskaj z bicza! niechaj śpi licho.
Szybko po drodze tak, jak upiory,
Śmigamy szybko, cicho — i cicho.
Niech sanki świszczą,
Jak błyskawica!
W okrąg księżyca
Złote mgły koło...
Kagańce błyszczą
Cha, cha, cha! jak nam wesoło!

Wiersz 10-zgłoskowy o innym rytmie: 4 + 6 ukazuje się w jedynym typie zwrotki w połączeniu z wierszami 14-zgłoskowemi, dzielonemi średniówką na równe części: 7 + 7 a, 4 + 6 b, 7 + 7 a, 4 + 6 b: »Duma Wernyhory«:

Oj powiedział ja tobie, mości panie Gruszczyński,
Że ci błysną śmiertelni hułani.
W step poleci, jak burza, twój rumak ukraiński
I na koniu cię strach otumani.

Pierwszy wiersz »Dumy« nie trzyma rytmu:

Oj powiedział ja ci, panie regimentarz (6 + 6)

Skomplikowana jest zwrotka »Pieśni legionu litewskiego«, na którą się składają: cztery 8-zgł., cztery 10-zgłoskowce (5 + 5), trzy 5-zgł. i jeden 11-zgł.:

Litwa żyje! Litwa żyje!
Słońce dla niej błyszczy chwałą.
Tyle serc dla Litwy bije,
Tyle serc już bić przestało!
Trzeba być głazem, trzeba być głazem,
Cierpieć te więzy, rdzawione pleśnią!
Myśmy się za nie mścili żelazem
I wolną myślą, i wolną pieśnią.

Zadrżały wrogi!
Pieśń to ponura,
Te żmudzkie rogi!
Jezus Maryja! Naprzód! Hop, hop! Urra!

Na 24 wiersze 8-zgłoskowe w tym utworze tylko 3 nie dzielą się średniówką na 4 + 4:

Nieście pochodnię carowi,
Nim zgaśnie, powitam cary
Czy jeszcze żyją Litwini.

Jest też kilka typów zwrotek, składających się z samych krótkich bez średniówki wierszy:

8 a a 7^1 b b 8 c d c d: »Bo mię matka«:

Bo mię matka moja miła
Na słowika urodziła,
A ja, wziąwszy taki głos
Ze słowika jestem kos.
A to wszystko są nonsensa,
Te moje wierszyki nowe,
Gdzie się język mój wałęsa
I bawi zęby trzonowe.

Zresztą niewiadomo, czy ma to być zwrotka, czy tylko szereg 8-zgłoskowców przypadkowo przerwanych przez parę wierszy 7^1 i z różnie układanemi rymami, bo drugiej zwrotki niema.

8 a, 7^1 b, 8 a, 7^1 b, 8 c c, 7^1 d, 8 e, e, 7^1 d, »Kordjanie«:

Pijcie wino, pijcie wino!
Nie wierzycie, że to cud,
Gdy strumienie wina płyną,
Choć nie sadzi winnic lud.
Pij drużyno, pij drużyno!
Chrystus wodę mienił w wino,
Gdy weselny słyszał śpiew,
Gdy wesele było w Kanie.
A gdy przyszło zmartwychwstanie,
Chrystus wino mienił w krew.

Tylko w tej zwrotce wiersze piąty i szósty mają rym wspólny z pierwszym i trzecim; w zwrotce drugiej mają rym własny.

Trzy wiersze 8-zgłoskowe zamykają się 4-zgłoskowym, rym przekładany; wiersz ostatni jest refrenem, rymuje więc z drugim wszystkich zwrotek: »Do księgarza Januszkiewicza«:

Jeszcze chodzą przed oczyma
Róże, palmy, wieże, gmachy,
Kair, Teby, Tyr, Solima,
Mój Eustachy.

Dwa wiersze 8-zgł. i dwa 3¹-zgł. rymy parzyste w humorystycznej drobnostce, ułożonej na współkę z Odyńcem, »Niewiadomo co, czyli Romantyczność«:

Szło dwóch w nocy z wielką trwogą,
A pies czarny bieży drogą:
Czy to pies,
Czy to bies?

Ostatnie dwa wiersze stale się powtarzają.

5 a, 4¹ b, 5 a, 4¹ b, 6 c, c, 4¹ b: »Baranki«:

Baranki moje,
Zaświtał czas:
Nad piękne zdroje
Powiodę was.
Puszczę was, owieczki,
Na piękne kwiateczki
I będę pasł.

Takaż sama druga zwrotka.

O strofie Słowackiego prof. T r e t i a k pisze (»Juliusz Słowacki« II, 491): »Słowacki, ile razy otwierały się przed nim nowe horyzonty, ile razy czuł, że jego poezja podnosi się na wyższy stopień doskonalenia się, t. j. ile razy z jednej maniery przechodził do drugiej, tyle razy pragnął dać wyraz tej zmianie nietylko stylem, ale i zewnętrzną formą wiersza. Tak rozpoczynając poemat, który się potem przeobraził w »Anhellego«, próbował nowej strofy, dotychczas nieużywanej przez siebie, tercyny, która zdawała się być naturalną szatą nowego dantejskiego nastroju. Wiemy, że próba się nie powiodła, że muza mu tym razem »została rymami dłużna«, ale odrzuciwszy tę formę, Słowacki nie wracał do dawnych, tylko szukał innej, nowej, i znalazł ją w rytmicznej i, rzecby można, stroficznej prozie biblijnej. Kiedy w »Beniowskim«, świadomy potęgi swego stylu, czarodziej-wirtuoz stawał do zaciętej walki z Mickiewiczem i emigracją, wtedy nowego sobie dobierał rumaka, dosiadał oktawy, na której ówczesna muza jego, Swentyna, takie cudne wyprawiała harce. Po transfiguracji, kiedy,

czując w sobie boskość ducha, chciał ją w »Księdzu Marku« wyobrazić, próbował także różnych form, różnych strof, różnych wierszy, różnych rodzajów poezji, zanim wpadł na formę Calderońskiego dramatu i wiersza, która wydała mu się naczyniem, godnem nowego nastroju ducha. Otóż i wtedy, kiedy się zabierał do pisania poematu, który miał objąć ostateczną i najwyższą syntezę jego ducha, i wtedy chodziło mu, aby dla nowych natchnień, dla nowej poezji, płynącej z doskonalszego poczucia piękna, dobrać nowe naczynie stroficzne. Mówiąc o pierwotnym pomyśle »Króla Ducha«, przytoczyłem niektóre strofy, świadczące o tym zamiarze (np. »Bom ja przed wieki był i byłem w Panu«). Strofa użyta tutaj była sekstyną, ale różną w układzie rymów od tej, w której moc wirtuozostwa swego pokazywał Słowacki w »Podróży na Wschód«. Ta próba, jak widać z autografów, prędko została zaniechana, ale poeta nie odrazu pogodził się z myślą, ażeby oktawę, która jakkolwiek tak długo i wiernie mu służyła w »Beniowskim«, ale właśnie dlatego mogła mu się wydawać jakby sprofanowaną, użyć za naczynie mistycznej epopei, którą rozpoczynał. Mamy w autografach ślady kilku innych jeszcze prób wprowadzenia nowej formy wierszowej do »Króla Ducha«, z których na dwie tylko, wybitniejsze, chcę zwrócić uwagę. Choć pierwszy rapsod już był napisany oktawą, poeta, zabierając się do pisania drugiego, chciał spróbować, czy mu się nie uda znaleźć dla niego, zamiast formy pożyczonej od Włochów, jakiejś innej, swojskiej, rodzimo piętno mającej. Przypomniał on sobie baśni ludowe, które Mickiewicz przed czterema laty tak wysoko podnosił był w swoich wykładach (Lit. sł. III, 187); przypomniał sobie ich formę nawpół prozaiczną, nawpół wierszowaną i próbował, czy się nie da ona zastosować do jego epopei. I oto co znajdujemy w autografach »Króla Ducha« na wstępie do drugiego rapsodu:

Ja brat śpiewak znowu do was p r z y c h o d z ę,
A po d r o d z e wstąpiłem do chat i w i o s e k
Z pieśnią — każdy mię k ł o s e k zna i każda m o g i ł a.
Matka chłopca w y s y ł a... i z lirą dziada z a p r a s z a,
Bo dziś ojczyzna n a s z a w pieśni skrzydlatej s p o c z y w a,
A pieśń ż y w a złożyła skrzydła i l e ż y
W sercu dawnych r y c e r z y, a dziś — śpiewaków z a k a r ę.
O, miejcie w i a r ę... że to, co śpiewam, tak b y ł o,
Pod m o g i ł ą są ciała, lecz duchy mi żywe ś p i e w a ł y,

Duchy w' duchu, świat cały globowy mi śpiewał
I przelewał w łzy moje pieśń, a z łez czynił posągi i t. d.[1])

Forma ta, która polega na tem, że ostatnie słowa wierszy rymują nie z sobą, ale ze słowami ukrytemi w środku następujących wierszy, jest w istocie jakby pomięszaniem formy rymowanej z nierymowaną, i z tego względu przypomina niektóre baśni ludowe«.

Ale nie dziwimy się, że ucho poety nie mogło się z tą formą pogodzić i że on ją prędko odrzucił. A odrzuciwszy, postanowił nie szukać już nowej formy stroficznej dla »Króla Ducha« i pokornie wracając do dawnej pogardzonej strofy, uwydatniał tę swoją pokorę w cytowanej już strofie:

Wiersza się nawet dawnego strukturą
Ubrałem Panu memu przez pokorę.

Zdaje się jednak, że i potem jeszcze próbował, czy mu się nie uda w nową suknię stroficzną odziać Króla Ducha. Tak każą wnosić warjanty do rapsodu o Mieczysławie, drukowane w wydaniu Małeckiego, jako urywek III (str. 414—418) a także niektóre niewydane strofy. Forma ich była bardzo podobna do oktawy, ale w każdym razie była nową. Różnica polega na tem, że wiersz czwarty zamiast jedenastu zgłosek, pięć tylko liczy. Była to jakby oktawa ściągnięta, ściśnięta w pasie, stąd więcej lotna i strzelista. Oto naprzykład jedna ze strof, przedstawiająca kapłankę w chwili, gdy ma dopełnić obrzędu postrzyżyn nad Mieczysławem. Wybrałem tę strofę na próbę umyślnie dlatego, że mistrzowski obraz kapłanki z czarką z bursztynu w rękach podniesionych jest jakby symbolicznem upostaciowaniem tej formy stroficznej.

Płótnem i różnym owiła powojem...
Dziś jeszcze widzę ją, dziewica biała,
Srebrna, zielonym okwiecona strojem,
Przede mną stała...
Kądziel palona różanym zawojem,
I dymem skronie wieszczki otaczała;
A ona na mgłach, na łanach rubinu,
Trzymała czarkę maleńką z bursztynu.

[1]) Podobne rymowanie w IX ustępie II pieśni »Króla Ducha«, zachowanym we fragmentach: »Ludzie jacyś po stepach słowiańskich krążyli«...

»Nowa próba przyniosła wiele równie pięknych strof, ale i tym razem skończyło się na próbie... Poeta... ostatecznie pogodził się z oktawą, i w autografach, zawierających rapsod o Bolesławie Śmiałym, nie znajdujemy już śladów szukania nowej szaty stroficznej dla »Króla Ducha«.

Do tych spostrzeżeń prof. Tretiaka trzeba tylko dodać, że w ustępie »Ja brat śpiewak«, jak również i w drugim: »Ludzie jacyś po stepach«, Słowacki naśladował nie formę bajek, ale raczej chyba łańcuchowe sprzęganie wierszy (concatenatio) w niektórych pieśniach ludowych słowiańskich. Wprawdzie znaczna między rymami Słowackiego a powtarzaniem wyrazów i zwrotów w utworach ludowych zachodzi różnica, ale technicznego środka bardziej zbliżonego do formy użytej przez Słowackiego w poezji ludowej znaleźć nie można. W nieco podobny też sposób rymowano i w średniowiecznej poezji łacińskiej, choć tam nietylko rymy końcowe powtarzały się na początku wierszy następnych, ale w ogólności układ ich bywał bardzo kapryśny [1]). Najprawdopodobniej jednak Słowacki tu nie naśladował wzorów ani średniowiecznych, ani ludowych.

Sporadyczne mieszanie wierszy u Słowackiego w niektórych utworach lirycznych lub epicznych jest niejako przypadkowe i pochodzi albo z niedopatrzenia, albo stąd, że Słowacki niezawsze przywiązywał do tego wagę, by jedna zwrotka była zupełnie podobna do drugiej.

Niewątpliwem niedopatrzeniem są dwa wiersze 11-zgłoskowe wśród innych 10-zgłoskowych rzadszego u Słowackiego typu 4 + 6, w napisanym r. 1840 utworze »Na sprowadzenie prochów Napoleona«. Tu 10-zgłoskowce tworzą sześciowierszowe zwrotki z rozłożeniem rymów takiem, jak w sestynie, i odbijają od nich wiersze:

Gdzie sam leżał nie w purpurze błyszczącej (4 + 7)
A na mieczu, jak na krzyżu rozpięty (4 + 7)

Nadto ze względu na przycisk przed średniówką mamy tu dwa wiersze, w których rytm jest zmącony:

Powiedz czy trup || zadrżał czy się wzdrygnął
I mocą i || z tak dumnem obliczem

W pierwszym przycisk pada na zgłoskę ostatnią (trup), w drugim — na trzecią od końca.

---

[1]) Obacz przyklady na str. 15.

Niezupełne podobieństwo zwrotek zachodzi w »Dumie Wernyhory«, i powtarza się w »Proroctwie« analogicznie zbudowanem, a także w »Pieśni na Nilu«, gdzie zresztą z normy wyłamuje się tylko wiersz pierwszy.

W okresie, kiedy Słowacki uległ prądowi mistycyzmu, mało dbał o zachowanie systematyczne rytmiki w wierszach [1]): w utworze: »Wyjdzie stu robotników...« do szeregu 7-zgłoskowców wtrącił zaraz na początku w drugim i trzecim wierszu sześciozgłoskowce ze spadkiem męskim. »Na drzewie zawisł wąż...«, składa się z dwu rodzajów zwrotek: pierwsza, czwarta, szósta i siódma ma budowę 6'a, 7b, 7b, 6'a, inne zaś (2, 3, 5, 8, 9, 10), składają się z równych wierszy 7-zgłoskowych z rymami a b a b. Także we fragmencie: »Kiedy pierwsze kury«... na początku mamy oktawę, w której przeplatają się trzy wiersze (4 + 7) z trzema innemi (4 + 6) a siódmy i ósmy są 11-zgłoskowe (4 + 7), potem jednakże następują po sobie same tylko jednakowe wiersze dziesięciozgłoskowe (4 + 6). Wśród 10 zwrotek sześciowierszowych, składających się na utwór: »Narodzie mój«... cztery tylko są jednakowe, dzielące się na dwie części, z których każdą tworzą dwa wiersze po 7 zgłosek i trzeci 10-zgłoskowy (4 + 6). Natomiast w innych, w pierwszej połowie zwrotki zawsze, a w drugiej niekiedy, wiersze 7-zgłoskowe zostały zastąpione przez krótsze: 4', 5, 5' lub 6, a i na miejscu 10-zgłoskowych w dwu zwrotkach znajdujemy 8-zgłoskowe. Dwuzwrotkowy utwór: »O krzyż Cię proszę«..., w pierwszej połowie ma wiersze 11- a w drugiej 13-zgłoskowe. Podobnie: »Przy kościołku«..., ma pierwszą i trzecią zwrotkę pięciowierszową: 4a, 4a, 3b, 2b, 3b, drugą zaś i czwartą czterowierszowe, parzysto rymowane: 4, 4, 2, 3. »Na moich ustach«... miesza wiersze 13-, 11- i 8-zgłoskowe, układane w rymy tercynowe, ale między niemi zabłąkał się jeden 12-zgłoskowy 5 + 7 zam. 5 + 6:

Na nich był patyk złoty, gdzie łabędziowi.

Wiersze 13-zgłoskowe, przegradzane krótkiemi okrzy-

---

[1]) W »Beniowskim«, zwłaszcza w ustępach, pisanych w okresie mistycznym, często średniówka wypada w środku wyrazu. Także niekiedy i we wcześniejszych utworach, np. »Wschód słońca nad Salawiną«: »Jak słońce łódź pły-nęła z Kalamaki«. Silny akcent na »łódź« zaciera tę usterkę rytmiczną.

kami w: »Góry się ozłociły«..., przechodzą ku końcowi w 11-zgłoskowe.

»Oto kolumna ducha«..., składa się niby z 2 wierszy 14-zgłoskowych (7 + 7), z których druga połówka jednego rymuje, niezawsze zresztą, z pierwszą połówką następnego; właściwie przeto mamy tu niezawsze rymowane dystychy 7-zgłoskowe, między któremi trafiają się też wiersze 6- lub 8-zgłoskowe. Jeszcze mniej jednolitości rytmu znajdujemy we fragmencie, który tu w całości przytaczam, oddzielając kreskami wiersze, kierując się przytem wskazówkami samego rytmu i rymami:

O najstraszniejszą | z wszystkich tajemnic | Boga się mego | pytałem, | a duch ciałem | moim chwiał jak | lampa gasnąca, | a oto jak miesiąca | krąg i Dianny mara | pajęcza siatka stara | i pyłem okryta | u mojego sufita | w izbie ubogiej wisiała; | w niej utkwiłem me oczy | a szara i słońca promykiem | złota sień...

Najdalej w tym kierunku Słowacki poszedł w parafrazie: »Wierzę«..., gdzie już zrzadka tylko trafia się chwilowe ujednostajnienie rytmu najczęściej jeszcze w 8-zgłoskowcach, których ku końcowi aż 8 razem znajdujemy. Rymów, z wyjątkiem dwu początkowych wcale niema. Na prozę za dużo tu rytmu jednostajnego, na wiersz — za mało.

Do poematów: »Żmija« i »Lambro«, Słowacki wstawił części pisane w innym rytmie, niż całość; są tu w »Żmii«: »Rusałka« w 8-zgłoskowcach, »Pieśń odpływających« w zwrotkach złożonych z wierszy 8-zgłoskowych a kończących się wierszami 5 i 10-zgłoskowemi (te ostatnie 5 + 5), oraz »Pieśń powrotu« z wierszy 8- i 4-zgłoskowych; nadto wśród tekstu powieści, pisanej 10-zgłoskowemi wierszami (5 + 5), wstawiono miejscami szeregi wierszy 5- i 12-zgłoskowych. »Lambro« zawiera dwa, »Hymny anioła«, z których pierwszy ma tę samą właściwość, co i niektóre ustępy w »Dziadach« Mickiewicza, wypowiadane przez istoty nadprzyrodzone, t. j., że tu rytm dzieli się na drobne 3- lub 4-zgłoskowe cząstki.

Hymny te razem z innemi niektóremi utworami Słowackiego przedstawiają typ właściwy niesystematycznego mieszania różnorytmicznych wierszy: w pierwszym przeplatają się zazwyczaj kilkowierszowe grupy 8-, 12- lub 9-zgłoskowców, przy czem prawie wszystkie pierwszej kategorji dzielą się średniówką na 4 + 4, a drugiej i trzeciej mają średniówkę po każdej 3-zgłoskowej grupie. Hymn drugi zaczyna się od czte-

rowiersza z 13-zgłoskowców, poczem następuje sześć wierszy 12-zgłoskowych (3 + 3 + 3 + 3), sześć 11-zgłoskowych (5 + 6), dziewięć 9-zgłoskowych (3 + 3 + 3), jedenaście 8-zgłoskowych i dziewięć 6-zgłoskowych, więc stopniowo grupy wierszy coraz krótszych; na końcu dwie pary wierszy 5-zgłoskowych przegrodzone 8-zgłoskowcem, po dwie pary 10- (5 + 5) i 5-zgłoskowców i wreszcie końcowy wiersz 8-zgłoskowy, a w całym hymnie rymy są w różny sposób przekładane.

W inny nieco sposób mieszają się rytmy w odpowiedzi na »Psalmy przyszłości«: najprzód tu Słowacki długo się utrzymuje w rytmie 8-zgłoskowym, dalej na czas krótki przechodzi na 10-zgłoskowce i zaraz potem na wiersze 5-zgłoskowe, kończąc ich szereg jednym 13-zgłoskowcem; potem bardzo melodyjne cztery 4-wierszowe zwrotki z wierszy przekładanych 4 + 4 i 6-zgłoskowców poprzedzają dłuższy szereg równych 8-zgłoskowców, za któremi następuje pięć zwrotek, gdzie dwa 14-zgłoskowce (7 + 7) przeplatają się z 7-zgłoskowcami (ale pierwszy wiersz pierwszej zwrotki liczy 13 (6 + 7) zgłosek). Pięć zwrotek sześciowierszowych, złożonych z różnie przekładanych 4-, 5-, lub 3-zgłoskowych wierszy, oraz znowu dłuższy ustęp w równych 8-zgłoskowcach kończy całość.

W 3 lata później, r. 1848, napisany wiersz do Ludwika Norwida, z dziesięciu części złożony, rozpoczyna się prawidłowemi zwrotkami z 10- (5 + 5) i 8-zgłoskowych przeplatanych wierszy, w III części ta prawidłowość się mąci, gdyż przy końcu niesystematycznie się mieszają 13- i 8-zgłoskowce a w ostatnim średniówka wypada w środku wyrazu: »Bo już je duch na wieczno-trwanie rozpromienia«. W dalszych ustępach między wiersze 8-zgłoskowe gdzie niegdzie wtrącono 13-zgłoskowiec, ostatni zaś ma 10 (5 + 5) przeplatane z 8-zgłoskowcami.

Wreszcie z wierszy nierównomiernych składają się utwory, pisane w r. 1830: »Oda do wolności« z wierszy 13-, 11-, 8- i 7-zgłoskowych, oraz »Hymn do Bogarodzicy«, z wierszy 13-, 11-, 8-, 7-, 6- i 4-zgłoskowych w różny sposób przekładanych.

Słowacki, wielki miłośnik i wielki mistrz rymów, niekiedy pisał też wierszem białym: »Z Nilu« (nierymowane 13-zgłoskowce) i »Sowiński na Woli« (takież 8-zgłoskowce). Prócz tego jest takiż ustęp w »Balladynie«.

Braliśmy dotąd pod uwagę tylko utwory liryczne lub epiczne Słowackiego. Jego technika wersyfikacyjna w utwo-

rach dramatycznych ma niektóre cechy szczególne. Oprócz dramatów pisanych jednostajnemi wierszami od początku do końca, np. »Mindowe« (wiersze 13-zgłoskowe), inne mają nieraz przygodne luźno z akcją wiążące się ustępy innego typu wersyfikacyjnego, np. w »Marji Stuart« ballada pazia.

Bardziej znamiennem a nowem w literaturze jest niesystematyczne, nieregularne mieszanie wierszy różnorytmicznych: 8- i 7-zgłoskowych (np. w »Księciu Niezłomnym«), przyczem ten ostatni bywa żeńskim lub męskim. Gdzie indziej znowu (»Kordjan«, w. 269—75) wiersze 9-zgłoskowe męskie przeplatają się z 10-zgłoskowemi, przy czem jedne i drugie stale dzielą się na drobniejsze cząstki 4 + 3 + 2' i 4 + 3 + 3.

Poza tem i w inny sposób zmienia się chwilowo rytm u Słowackiego, przez co powstają niekiedy typy wierszy niezwykłych, błyskających, jak meteory. Wszystkie przypadkowe te odmiany wynotował M. R o w i ń s k i w studjum: »O budowie wiersza u Słowackiego«, ogłoszonem w Sprawozd. posiedz. Tow. Nauk. Warsz. (styczeń i listopad z r. 1909).

W niektórych zwłaszcza dramatach Słowacki zmieniał rytm wiersza dwojako: albo trzymając rytm jednostajny w dłuższym ustępie i zmieniając go w następnych, albo też łącząc z sobą wiersze niejednostajne. Ta zmiana rytmu występuje zwłaszcza w partjach fantastycznych lub w dramatach, nacechowanych pierwiastkami mistycznemi. W »Balladynie«, napisanej wierszami 11-zgłoskowemi, Chochlik przemawia 13-zgłoskowcami lub wierszami krótkiemi, 8-zgłosek liczącemi, które jednak najczęściej brzmią w ustach Skierki. Goplany wiersz jest bardzo zmienny: w sc. II aktu I Goplana mówi w rytmie niezwykłym, nieustalonym, wierszami długiemi, nierymowanemi; dłuższe jej przemówienie w sc. I aktu II składa się z wierszy liczących od 11 do 5 zgłosek. Z innego względu zasługuje na uwagę wersyfikacja w przemówieniu Grabca, opowiadającego Goplanie o swojem pochodzeniu (sc. II aktu I); ustęp ten p. T e n n e r w artykule »O pierwiastkach muzycznych w poezji Słowackiego« w Bibl. Warsz. 1910, marzec, nazywa fugą językową. »Jeżeli — pisze on — kilka głosów muzycznych wyłania się to tu, to tam, w nieregularnych odstępach, a zwróciwszy na siebie uwagę słuchaczy, umyka znowu, to muzyka tonów figurę taką nazywa fugą, a estetyka muzyczna uważa ją za twórczynię melodji«. Te znamienne cechy fugi p. Tenner wykrywa w przemówieniu Grabca:

Mój tata grał na dudach. Pięknie grywał pjany,
Ale kiedy na trzeźwo, okropnie rzępolił.
Do tego był balwierzem i całą wieś golił.
Golił i grał na dudach, bo golił w sobotę,
Na dudach grał w niedzielę. A miał taką cnotę,
Że nie pił, kiedy golił, a pił, kiedy grywał.
I wszystko szło, jak z płatka. Wtem kogut zaśpiewał,
I mój ojciec małżeństwem z żoną los zespolił.
Panna młoda wąs miała, ojciec wąs ogolił.
I wszystko szło, jak z płatka. Lecz tu nowe cuda!
Żona grała na dudach, a tatuś był duda;
Grała więc po tatusiu, i dopóty grała,
Aż go na cmentarzysku wiejskiem pogrzebała.

Temat główny — według słów p. Tennera — czyli fundament fugi »grał na dudach« 8 razy wraca w odmianach, kontrtemat, przeplatający temat główny, »golił« — 4 razy. Harmonją pośrednią, motywem przerywającym gonitwę obu głównych tematów i wyłaniającym się wtedy, gdy oba tematy milkną, jest wyrażenie: »I wszystko szło, jak z płatka«. Przed rozwiązaniem wytwarza się formalna stretta muzyczna, gdzie główny temat czterokrotnie w przyśpieszonem tempie w błyskotliwych przemianach się przewija, ażeby rozpłynąć się spokojnie w zakończeniu: »Aż go na cmentarzysku wiejskiem pogrzebała«.

Zmienność wiersza w takich dramatach jak np. »Samuel Zborowski« podnosi i akcentuje prawie że gorączkowe tętno i nerwowe napięcie akcji, nadając utworowi muzykalny charakter szczególnego rodzaju; forma z treścią harmonizuje tu najzupełniej, możnaby powiedzieć, zarówno jedna jak i druga wywołuje w duszy czytelnika niepokój.

Słowackiego powszechnie uznano za najprzedniejszego rymotwórcę w ścisłem tego słowa znaczeniu. Sam on (w »Beniowskim«) pisze nieraz o swych rymach, ale pod tem wyrazem rozumie wiersze w ogólności. Muza z rymów jego »czyni błyskawice«, to znowu »rym już kwili«, ale literalnie Słowacki o rymie myślał, gdy pisał dwuwiersz:

Sam się rym do mnie miłośnie nagina,
Oktawa pieści, kocha mię sestyna.

I rzeczywiście, naginał się rym do niego tak dalece, że poeta niekiedy umyślnie igrał z trudnościami rzadkich rymów, a najczęściej, nie dobierając ich, z trudem urozmaicał ich szeregi stosownie do nowych żądań, aby rymy nie były pospo-

lite, gramatyczne. Weźmy pierwszą lepszą zwrotkę z »Beniowskiego«:

Ci woźni są to krytycy. Kolego!
Byłżeś w Arkadji tej, gdzie jezuici
Są barankami, pasą się i strzegą
Psów, i tem żyją, co ząb ich uchwyci
Na pięcie wieszcza? Kraina niczego —
Pełna wężowych ślin, pajęczych nici
I krwi zepsutej... Niebieska kraina,
Co za pieniądze bab truć nas zaczyna.

Niema tu ani jednego rymu gramatycznego, ale już w następnej zwrotce mamy: *żyje, pije, się wije; Włochem, prochem;* nie są to jeszcze rymy właściwie gramatyczne, ale już pospolite. Ale są — rzecz prosta — i gramatyczne (w zakresie przystawek lub końcówek), choć bardzo rzadkie: *szlachciców, księżyców; promienistą, ognistą; szalonym, zwyciężonym; łgarstwo, lekarstwo; miłości, przeszłości; nicości, przeszłości; godziny, gadziny; marmurową, piorunową; żeglarzem, wachlarzem; pożegnali, przeklinali; grobowy, pogrzebowy; panowie, królowie; Korsykanin, Amerykanin; Teutony, legjony; kobiercami, łzami; ciemności, złości; drżącą, milczącą; różowy, błyskawicowy; koniowi, snowi; wyciągnięta, zeschnięta; ciemnicy, błyskawicy; skończoną, zadymioną* i t. d. Niewiele co więcej zbierze się tego rodzaju rymów we wszystkich drobnych utworach poetycznych, stanowią więc one procent znikomy. Dość powiedzieć, że w tych utworach niema wcale rymów na *-ować, -uje* i t. p., a rymy na *-ego, -emu* (z jedynym wyjątkiem: *żywego, jego)* trafiają się również niezmiernie rzadko, w utworach tylko z okresu mistycznego, kiedy Słowacki zupełnie o formę nie dbał. Natomiast stosunkowo dość często zestawiał słowa, pokrewne etymologicznie lub wręcz też same: *ponosi, podnosi; roboty, roboty; zechce, odechce; w bieli, w bieli; siadać, posiadać; zbożne, pobożne; grodu, ogrodu.*

Niewątpliwie w utworach większych Słowacki użył znaczniejszej ilości rymów gramatycznych, co tylko dowodzi, że nikt bez nich obejść się nie może i że skrajne ich unikanie nadałoby wierszom charakter zbytniej sztuczności i efektowności, ze szkodą prawdziwego artyzmu. W nowszych czasach znajdziemy takie zbytnie uganianie się za niezwykłością rymów.

Muzykalność wiersza Słowackiego odczuwają wszyscy, choć może nie zawsze i nie w jednakowym stopniu. Na czem ona polega, to dotychczas nie zostało wyjaśnione. Artykuł p. Tennera dotknął tylko niektórych, najprostszych elementów tej muzykalności, wykazując miejscami efektowne powtarzanie wyrazów lub brzmień podobnych w wierszu (np. »O wstań z trumny, bo trup się tam pod tobą wzdryga«, albo: »Wróbel wesołem witał świegotaniem«), pleonazmy i tautologje, wykrzykniki naśladowcze i t. d., czyli specjalne, wyjątkowo trafiające się efekty, których niema w tysiącach wierszy Słowackiego, a mimo to te tysiące właśnie najpowszechniej wywierają wrażenie wielkiej muzykalności. Jest to tajemnica talentu poety. Można tylko zaznaczyć, że muzykalność ta przypomina raczej utwory muzyczne w wyższym stylu, ma charakter może najbardziej zbliżony do muzyki Szopena, że jest ona zupełnie różną od śpiewności Zaleskiego, której tajemnica jest o wiele łatwiejszą do odgadnięcia. To pewna, że muzykalność Słowackiego nie jest wynikiem jakiegoś niezwykłego bogactwa rodzajów jego wiersza. Gdy podsumujemy rytmy, używane przez Słowackiego, jak to zrobiliśmy przy Mickiewiczu, przekonamy się, że Słowacki w połączeniach różnorytmicznych używał wierszy, liczących zgłosek: 13 (7 + 6), 11 (5 + 6), 10 (4 + 6), 8, 7, 5, a nadto dzielących się na równe części z liczbą zgłosek: 14 (7 + 7), 12 (6 + 6 lub 3 + 3 + 3 + 3), 10 (5 + 5) i 8 (4 + 4 i $4^1 + 4^1$). W zwrotkach, złożonych z wierszy nierównych, spotykamy nadto jeszcze typy, liczące zgłosek: 9 (3 + 3 + 3), 7^1, 6, 6^1, 5^1, 4, 4^1, 3, 3^1, 2 (razem 22 rodzaje rytmów). O ile więc pominiemy wiersze, trafiające się tylko sporadycznie (np. typ 6 + 5), to się okaże, że Słowacki nie miał wielkiej skłonności do tworzenia rytmów mniej zwykłych. Uderza u niego jednak częste posługiwanie się rytmami męskiemi, które nieraz przeplatał z żeńskiemi, mającemi o jedną zgłoskę więcej. Z tego powodu możnaby przypuszczać, że Słowacki wiersz żeński i o jedną zgłoskę krótszy męski, uważał za równoważne. Widzieliśmy to samo u Mickiewicza, co przypisaliśmy wpływom teoryi szkolnych, według których wiersze metryczne, tak zw. katalektyczne, mają zamilczaną ostatnią ' miarę. Jednak w wersyfikacji polskiej, przynajmniej dzisiejszej, wiersz męski ze względu na akcent znacznie więcej słuchowo różni się od jakiegokolwiek żeńskiego, niż inny żeński, mający np. jedną zgłoskę mniej od poprzednika; innemi słowy, dla naszego ucha

nie tyle się różnią dwa następujące po sobie wiersze żeńskie np. 8- i 7-zgłoskowy, jak liczące także 8 i 7 zgłosek, gdy ten drugi jest męskim.

Gdy obok samej techniki wersyfikacyjnej weźmiemy pod uwagę także i właściwości stylu, wtedy Mickiewicz przedstawi się jako mistrz przedewszystkiem w zakresie rytmiki i plastyki, Słowacki zaś w zakresie melodyjności i barwności. Wersyfikacja obu tych poetów po raz pierwszy u nas dosięgła szczytowych wyżyn: u pierwszego w bogactwie rytmów i w przedziwnej wyrazistości oddawania z ich pomocą wiecznych falowań duszy, czy to miotanej potężnemi i gwałtownemi wybuchami uczuć, czy też zlekka kołysanej łagodnem marzeniem; natomiast wiersz Słowackiego podbija nas niezwykłym, dotychczas nieznanym wdziękiem, który harmonizuje z jego poetycznem na świat spojrzeniem. Obaj więc wprowadzają nowe pierwiastki artystyczne do naszej wersyfikacji.

Bohdanowi Zaleskiemu (r. 1802 — 1886) poświęcił specjalne studjum prof. Aleksander Kolessa p. t. »Ukraińska rytmika ludowa w poezjach Bohdana Zaleskiego . Lwów. 1900. »Z całą słusznością — pisze autor — mógł Zaleski powiedzieć o sobie, że piastunką jego była pieśń ludowa, nim serce jego rozbrzmiało w swojej nucie«. Początkowo jednak brał on treść tylko z pieśni ludowej, lecz nie jej formę; tak np. Duma o Wacławie« osnuta została na pieśni ludowej, »Zbyraly sia komysary«, a natomiast forma była to niezgrabna jeszcze szata, przycięta na modłę klasyczną«. O »Dumie« tej pisze prof. Tretiak (w książce: »Bohdan Zaleski« 1802—1831, wydanej w Krakowie r. 1911, str. 60), że poeta naśladował w niej technikę dumki Lacha Szyrmy »Jaś i Zosia«, »ale rytmiczność dumki nie zadowalniała czułego ucha Bohdana, rytm jej nie był stale utrzymany, więc aby okazać niejako wyższość swoją w tym względzie, młody poeta wystawia przed swoją dumą wzór metryczny: ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ –, którego się wiernie trzyma przez wszystkie strofy«. Prof. Kolessa po zrewidowaniu »Dumy« pod względem wersyfikacyjnym, mówi, że Zaleskiemu nie we wszystkich wierszach zamiar jego się udał. »Akcenty słów odpowiadają wprawdzie przeważnie schematowi, postawionemu z góry i składającemu się z dwu daktylów i trocheja, stopom tym jednak niezawsze odpowiadają całe słowa, lecz pewne ich części, przez co schemat ów rozrywa często słowa w sposób nienaturalny«, np.:

Losu nie- | szczęsne o- | fiary
Stronią od | domów ro- | dziny,
Kryją się | w gadów pie- | czary
Lasów o- | kropnych gę- | stwiny.

Zarzut ten nie jest słuszny. Zaleski naśladował wzór metryczny, a nie rytm wiersza ludowego, dzielonego na stałe człony. Jest to różnica zasadnicza: granice stóp metrycznych nie muszą wypadać z końcem wyrazów, gdy tymczasem, jak to wyżej wykazaliśmy, człony wierszy ludowych odgraniczają się od siebie średniówkami, z których każda wypada z końcem wyrazu. Zaleski w »Dumie« dążył więc tylko do jednostajnego rozłożenia trzech akcentów we wszystkich wierszach i tworzył niby-stopy antyczne z tą jednak zmianą, że zachował zgodność między przyciskiem stopy a akcentem wyrazowym. Rzecz prosta, że zarówno w »Dumie«, jako też i we wszystkich podobnego rodzaju wierszach jambicznych, daktylicznych i t. p., razi nasze ucho skandowanie, czyli wybijanie »stóp« zamiast wyrazów. W naszych wierszach przy silnem zaznaczaniu rytmu właśnie wybijamy wyrazy. W »Dumie« Zaleskiego (przynajmniej w przytoczonym czterowierszu) możemy też to samo zrobić, a wtedy zamiast wzoru metrycznego, otrzymamy wzór rytmiczny: 2 + 3 + 3.

Losu || nieszczęsne || ofiary
Stronią || od domów || rodziny,
Kryją || się w gadów || pieczary,
Lasów || okropnych || gęstwiny.

Więc są to wiersze 8-zgłoskowe z umiejscowionemi dwiema średniówkami.

Otóż ten drugi sposób składania wierszy, oparty przez poetów świadomie lub nieświadomie na wzorach pieśni popularnych lub ludowych, stał się właśnie specjalnością Zaleskiego. Dał on w utworach swoich według obliczeń prof. Kolessy aż 103 różnych wzorów rytmicznych, czyli 103 rodzaje zwrotek. Liczbę rodzajów rytmu wierszowego prof. Kolessa oblicza na 38, według zaś naszych obliczeń wypadło ich 36 (niezgodność pochodzi stąd, że niezawsze w jednakowy sposób z prof. Kolessą dzielimy wiersze Zaleskiego na człony). Z tych 36 rodzajów wiersza jest zupełnie nowych w naszej wersyfikacji 11, i te tylko tutaj wyliczamy, zaczynając od wierszy, mających zakończenie żeńskie:

1) 8-zgłoskowy wiersz typu 3 + 3 + 2 ze stałem rozłożeniem akcentów (⏑ ‒ ⏑ | ⏑ ‒ ⏑ | ‒ ⏑):

Im dalej, im dalej w lata
Tym tęskni senliwiej dusza:
Dzień za dniem mniej boli strata,
Mniej radość dzień za dniem wzrusza.

2) 12-zgłoskowy (5 + 3 + 4) w układzie stychicznym »Dwojaki koniec«:

Rok się kochali, a wiek się nie widzieli;
Zbolały serca, oboje na pościeli.
Leży dziewczyna w komnacie swej na łożu,
A kozak leży w dąbrowie na rozdrożu.

3) 14-zgłoskowy 4 + 4 + 3 + 3, rytm podobny do dawnego trójdzielnego, ale jest więcej rozczłonkowany, np.:

Na mogile bielusieńki dziad stoi samiutki,
A jak wiatry mszystym dębem szamocą nim smutki.
Na około obóz gwarny; panowie mołojce
Sojka — sojka — po swojemu hukają ku sojce.

rytm ten o tyle tylko nowy jest w literaturze, o ile dzieli się wiersz na 4 człony, ponieważ typ jego 8 + 6 lub 4 + 4 + 6 ukazuje się w kancjonale 1551 r., u Trzecieskiego, u Reja, Klonowica, Zimorowica, Brodzińskiego. Trzeba jednakże zaznaczyć, że podział na 4 + 4 + 3 + 3 w utworze p. t.: »Teligoła« jest zwykły, ale nie we wszystkich wierszach wytrzymany, mianowicie na 88 wierszy, w 6 wierszach jest podział tylko na 4 + 4 + 6, np.:

Pułkowniki: ‖ pan Czepiha ‖ i pan Ho — łowaty.

4) Spadkiem męskim kończy się pierwszy człon wiersza, gdy drugi ma końcówkę żeńską $6^1 + 5 + 3$, »Super flumina Babylonis«:

Wzdłuż babilońskich wód niebogi tułacz z tułaczem
W cieniu pobrzeżnych wierzb siedzim ponuro i płaczem...
Lutnie w gałęziach — ot wstrętne na cudzej nam ziemi
Po swym Syjonie — bo w sercach senliwi to niemi.

Na 20 wierszy tylko w jednym ten podział nie został ściśle przeprowadzony: »A przecież, jeśli cię ‖ zapomnę, o Je-ruzalem«.

Typy z końcówkami męskiemi:

5) $4 + 3^1$ w zwrotkach nierównowierszowych przekładane z wierszami żeńskiemi, np.:

Maj rozlewa słodką woń,
To wzbiera pierś moja.
Wiośnianeczko, dzwońże, dzwoń,
Wyleć no na pola.

albo w połączeniach parzystych, np.:

Licho, cicho! ruszaj w las,
Póki dziewcząt, póki nas.

6) $5 + 3^1$ w jednym tylko czterowierszu:

Na święte boje krnąbni, źli
Idziem, jakośmy zawdy szli.
Orężni, mężni wsławim się,
Korni a karni zbawim się.

Dwa ostatnie wiersze nie tak silnie, jak pierwsze dwa zaznaczają męski spadek końcowy.

7) $5 + 4^1$ w wierszach jednostajnych, np. »Wielkanoc-Wełykden«:

Uczłowieczony Maryi Syn
Wiedzie nas jeńce, z rozstajnych dróg,
Brzemię bo naszych plemiennych win
Przyjął miłośnie na siebie Bóg.

Także w zwrotkach różnowierszowych, (np. »Śpiewające jezioro«).

8) $5 + 5^1$ dwuwiersze końcowe w zwrotkach różnowierszowych, np. »Ktoś czy Ktosia«:

Ciągnie w pustkowie, by płakać i śnić,
Wedle postawu barwy snuje nić.

Tak kończy się 10 sześciowierszowych zwrotek.

9) i 10) $4 + 3 + 5^1$, oraz $3 + 3 + 5^1$ (w połączeniu z $5 + 5$ i $6 + 6$, np. »Podzwonne ku ojcom«:

Stąd i zowąd roznośnie hałasuje dzwon,
Rozhuk po wodach, po siołach brodzi,
Ho, ho, chmury z dalekich odgrzmiewają stron,
Ćma się wysuwa świecących łodzi:
To Michał Archanioł ziemi naszej stróż
Na lewo, na prawo Spojera jaskrawo
I czarty na wichrach mkną jarami już.

11) $4a + 4a + 5^1$ »Lach serdeczny na marach«, dwa pierwsze wiersze w każdej zwrotce:

Czarnym szlachem za swym Lachem Ukraina wzdłuż,
Jako umie, w tęsknej dumie krok za krokiem tuż

Wielki żal podaje w niebo wszystkiemi och! dzwony;
Wraca Lach jej, Lach serdeczny do swej Lanckorony.

Prof. Kolessa zaznacza, że między rytmiką Zaleskiego a rytmiką ukraińskich pieśni ludowych istnieją zasadnicze różnice, pierwsze bowiem są przeznaczone do czytania, a drugie do śpiewu. Stąd też w pieśniach ukraińskich, mimo dążności do zachowania zgody między akcentem gramatycznym a rytmicznym, niezawsze ta zgoda się osiąga i wtedy akcent gramatyczny ustępuje rytmicznemu. Natomiast »w rytmice Zaleskiego stosunek między akcentem gramatycznym a rytmicznym jest prostszy, nie ukształtowywa się bowiem pod wpływem tak przemożnej siły, jak rytm melodji muzycznej«. Mimo to jednak, zaznaczywszy, że »nietylko zwrotka i wiersz, lecz także części wiersza przed cezurą i po cezurze, stanowią zwykle pewną logiczną całość« w pieśniach ludowych, prof. Kolessa zaświadcza, że tę samą właściwość »napotykamy w wysokim stopniu rozwiniętą w poezjach B. Zaleskiego, który ją wzorował w bardzo licznych wypadkach na melodyjności ukraińskich pieśni ludowych«. Według bowiem prof. Kolessy zaznaczoną przez niego w wierszach ludowych »przejrzystość logiczną i syntaktyczną (kiedy zwrotka, wiersz i części jego stanowią pewną logiczną całość) uwarunkowaną przez melodję lub wzorowaną na melodji, nazwać możemy ściśle melodyjnością«.

W dalszym ciągu prof. Kolessa zastanawia się, które rytmy wziął Zaleski z ukraińskiej poezji ludowej, i pisze: »Za rytmy poezji Zaleskiego, pochodzące stanowczo z ukraińskiego źródła ludowego, możemy uważać wzory rytmiczne tych tylko utworów, których treść wzięta z ukraińskich pieśni ludowych, a których rytm przedstawia typowe formy rytmiki ukraińskiej. Treść, zaczerpnięta z ukraińskiej pieśni ludowej, wskazuje na pochodzenie ukraińskie również tych rytmicznych form Zaleskiego, które nie są wyłączną właściwością ukraińskiej poezji ludowej, lecz znajdują się także w poezji polskiej i innych narodów. W niektórych znów wypadkach uznajemy za prawdopodobne ukraińskie pochodzenie rytmu takich utworów, których treść nie jest wprawdzie zaczerpnięta z ukraińskich pieśni ludowych, których jednak forma rytmiczna stanowi dominującą typową właściwość ukraińskiej poezji ludowej« (np. »Potrzeba Zbaraska« w rytmie kolomyjkowym napisana).

Kierując się temi, zasadami prof. Kolessa wymienia następujące rytmy Zaleskiego, jako zapożyczone z ludowej rytmiki ukraińskiej: 4 + 4, 8 + 6 (rytm kołomyjek), 5 + 5, 5 + 7, 4 + 3, 5 + 4; o innych rytmach nie da się już orzec z taką samą pewnością, czy też pochodzą z ukraińskiego źródła ludowego. Co się tyczy rytmu, który Zaleski miał z kołomyjek zapożyczyć, to prof. Kolessa uznaje, że rozłożenie rytmu 8 + 6 na 4 + 4 + 3 + 3, albo na dwuwiersze z osobnemi rymami 4 + 4 i 3 + 3, jest już modyfikacją samego Zaleskiego.

Dzielenie wierszy na małe 3-, 4-, lub 5-zgłoskowe człony ze spadkiem głosu żeńskim lub męskim, to najwybitniejsza cecha Zaleskiego, do której dołącza się inna: niezwykła rozmaitość w budowie zwrotek. Bogactwo takie widzieliśmy i w »Roksolankach«, ale tam zwrotki są zbyt skomplikowane, wiersze w nich wydają się mniej zharmonizowanemi niż u Zaleskiego. Ten tworzy zwrotki proste, przejrzyste, lekkie, których melodję łatwo uchem pochwycić i w pamięci utrzymać. Zawdzięcza to Zaleski niewątpliwie swym wzorom ludowym, gdzie też zwrotki nie zanadto są złożone. Natomiast w rozkładaniu wierszy na stałe człony z pomocą średniówek poszedł Zaleski dalej, niż ukraińska pieśń ludowa; wspomnieliśmy już o tem przy omawianiu rytmu 4 + 4 + 3 + 3, tutaj dodamy, że ten rodzaj rytmiczności Zaleski zastosował nawet w dumach, choć te w poezji ludowej ukraińskiej mają rytm bardzo swobodny i zmienny.

Seweryn Goszczyński (r. 1803 — 1876) miał swoje ulubione niebardzo liczne rytmy. Pierwsze znane jego poezje składają się z wierszy równych, ale łączonych w mniej pospolite zwrotki. Przekład pieśni Horacego »Do przyjaciół« (r. 1818), tworzy trzy oktawy z 13-zgłoskowców; w r. 1819 Goszczyński pisze sonety (dwa z wierszy 5 + 6, jeden z 8-zgłoskowców), oraz triolety (jeden z 6-, drugi z 8-zgłoskowców); w r. 1820 »Śmierć Stefana Czarnieckiego« z wierszy 8-zgłoskowych z rymami a a b c c b, i również z takichże wierszy (w r. 1824) składa się 8 sestyn w utworze »Modlitwa wolnego«. W równych też wierszach po największej części pisał Goszczyński w ostatnich latach swej twórczości poetyckiej i życia: tak z r. 1862 pochodzący utwór »W tobie jednym«, składa się z 8-zgłoskowców, »W imionniku młodej Polski« (r. 1873) są wiersze 11-zgłoskowe (5 + 6), a »W albumie p. A. Wolskiej«

8-zgłoskowce; te wiersze równe we wszystkich trzech utworach są parzysto rymowane.

Wcześnie Goszczyński zaczął nieregularnie mieszać wiersze: w ten sposób napisał w r. 1823 »Ostatnią przechadzkę«, w r. 1824 »Noc w Zofijówce« i »Klątwę sumienia«, gdzie na końcu, w najsilniejszej części utworu są też i rymy męskie; wrócił potem do tego sposobu pisania w r. 1827: »Rozmowa puszczyków«, w »Zamku Kaniowskim«, ma mieszane wiersze typów: 7 + 6, 5 + 6, 5 + 5, 7, 6, 5, 4; mieszane rytmy mają: »Orzeł«, »Powołanie«, »Lutnia Sury« i inne z r. 1827 a także i długi szereg późniejszych. Ostatni raz (w r. 1853), Goszczyński w ten sposób napisał bajkę alegoryczną »Spór aniołów«, gdzie prócz zwykłych typów tradycyjnych 6 + 6, 5 + 6, 5 + 5, 8, 7, 5-wierszowych, są też i mniej zwykłe: 7 + 5¹, 6 + 5¹, 5 + 5¹, 5¹ + 5¹, 6 + 5, 4 + 5, ale całość jest naogół mało rytmiczna.

Bardzo często Goszczyński posługiwał się zwrotkami, powtarzającemi się jednostajnie, złożonemi z wierszy 7 + 6, 5 + 6, 5 + 5, 3 + 3 + 3, 5 + 3, (wyjątkowo w jednym krótkim utworze, gdzie średniówka może jest przypadkowa), 8 (zawsze bez stałej średniówki), 7, 6, 5, 4, a więc z rytmów najpospolitszych. Wiersze typu 5 + 3 mamy w »Pustelniku« a 3 + 3 + 3 w »Odblasku wodnym«. Idąc za wydawcą »Dzieł zbiorowych Goszczyńskiego, Zygmuntem Wasilewskim, wzięliśmy tu pod rozwagę utwory liryczne pierwszego okresu twórczości (r. 1818 do 1830); do nich między innemi należą: »Pustelnik«, »Topielec«, »Południe«, »Moja piosenka«, »Podróż jesienna«, »Odblask wodny«, »Na mogile Kościuszki«, »Szczęście«, »Dobranoc z oddalenia«, »Tęsknota«, »Dwa anioły«, »Rozstanie«, »Przebudzenie«, »Zagadka tkliwego«, »Burza«, »Gołąbek z posłaniem«, »Straszna chwila«, »Do widzenia«, »Objawienie się ojczyzny«.

W drugim okresie twórczości (r. 1830—1841), technika Goszczyńskiego nieznacznym uległa zmianom. Umiał on wtedy z pomocą prostych środków wydobywać śpiewność, zwłaszcza w piosenkach »Sobótki«, gdzie mamy w jednostajnych wierszach ustępy: »Janoszu, dzielny góralu« (8-zgłoskowce), »Strzeżcie się o matki« (6-zgł.), »Szczęśliwe oczy, szczęśliwe kroki« (5 + 5), oraz nierównorytmiczne zwrotki, dość prostej budowy (6aa, 8b, 6c, 6c, 8b »Rozkoszna jedyna Pochmurna dolina«, 8aa 5 + 5bb 6 cc »Gaśnie zachód na obłokach«).

Często utwory składają się z wierszy równych, których

rymy poeta rozkładał w różny sposób, w każdym utworze jednakowy: »Tęsknota dziewicza« 6aa bc bc, »Dzień rozkoszy« 8 a b b a c c, »Prośba do burzy« 5 + 6 a b b a c d c d, »Cześć pośmiertna Szymonowi Konarskiemu« 5 + 6 a b b a c d c d e e, »Uniewinnienie poety« 5 + 6 w sestynach, »Dobre Polki« i »Pożegnanie kochanki« 7 + 6 sonety, »Ustroń pieszczoty« w 8-zgłoskowcach, które z wyjątkiem dwu dzielą się na 4 + 4, »Wyjście z Polski« w 12-zgłoskowcach, dzielonych średniówkami na 3-zgłoskowe człony.

Z takich samych 3-zgłoskowych członów składa się »Mazurka w kłopocie«; mamy tu wiersze 12- i 6-zgłoskowe:

Sosnowy bór szumi, pies wyje u wrótek —
I bór się zasmucił, i pies się zasmucił.
Mój chłopiec mię rzucił
Zostawił mi smutek.
Wziął kosę i poszedł za lasy rodzinne
I biedny — gdzieś błądzi cudzemi krajami,
Gdzie Niemcy już sami,
Gdzie słońce już inne...

Tylko dwa wiersze tutaj nie są wytrzymane w rytmie. Tegoż typu wiersze 9-zgłoskowe razem z 11-zgłoskowemi tworzą trzy pierwsze zwrotki »Święta 3-go maja« 5 + 6 a b, 3 + 3 + 3 a b. Goszczyński niekiedy zwrotki budował z wierszy żeńskich i z męskich, mających tę samą liczbę zgłosek: »Gęślarz« 8^1a, 8 b, 8^1a, 8 b:

Ojczyzno! Ja twój i twój ten kraj,
Twój jest wróg, co mnie zagraża;
Dajże mi przytułek, o, daj,
Ocal twojego gęślarza,
Wiesz to dobrze, jak w owych dniach
Zajrzałem wrogowi w oczy...

Pierwszy wiersz ma 9 zam. ośmiu zgłosek.

W »Czarnem natchnieniu« w podobny sposób kombinują się wiersze 10-zgłoskowe: 5 + 5 a, 5 + 5^1b, 5 + 5 c, 5 +5 a, 5 + 5 c, 5 + 5^1b:

Spłynęła przecie zgraja natrętna.
Jej gwar — muł wody, co zleciała z tam —
Wirem przepada w głębinach ucha —
Za chwilę cisza czyści się mętna
I głucho wokrąg, jak przejście ducha;
Przecie sam jestem i spokojność mam.

W innych znowu utworach na zwrotkę składają się wiersze, które się różnią o jedną zgłoskę: »Duch kosyniera« 8a, 7b, 8a, 7b.

Drugie kury już zapiały,
W pustkowiu huka sowa,
A Stachowej sen zabrały
Pogłoski z pod Grochowa.

W »Chmurze« wiersze układają się parzysto: 6a b, 7b a:

Pod dębem na bagnie
Moskal we krwi cały
Wyje jak wilk zgłodniały,
Kropli choćby dżdżu pragnie.

Trójkami w »Świecie nowym« poeta ułożył wiersze 10- i 11-zgłoskowe: 5 + 5a a b, 5 + 6c c b:

»To przecie potop nie wszystko schłonął,
To świat nie cały przecie utonął,
I bije życiem zniszczenia łono«.
Tak się cieszyła korabiu rodzina,
Gdy jej przyniosła korabiu ptaszyna
Gałązkę śród fal potopu uszczkniona...

»Obraz kochanki« ma zwrotki 5-wierszowe, z 11-zgłoskowców złożone, przecięte w środku jednym 8-zgłoskowcem. Ten wiersz środkowy rymuje z pierwszym następnej zwrotki:

Ja tak mej lubej obrazem się pieszczę,
Tak dla niej myśli, czucia, wszystko moje,
Że, co tylko mają wieszcze
Barw, dźwięków, ognia, to wszystko przyswoję
I obraz mojej kochanki przystroję.

Potem na szczycie wieków go umieszczę,
A moją miłość jak ofiarny wianek
Wokoło niego zawieszę
I wieczność przetrwam, zawsze jak kochanek
Najuroczniejszej z pomiędzy ziemianek —

I wiekom będzie ku czci i pociesze...

Rymy męskie Goszczyński wprowadzał do wierszy refrenowych, np. w »Pobudce północnej«, w »Wojsku królowej Jadwigi« i niektórych innych. Popularny utwór: »Piotr Pszonka Jasieńczyk« ma 6-wierszowe zwrotki, złożone z różnych wierszy: pierwszy i trzeci liczy 9 zgłosek, a dzieli się rozmaicie, na 6 + 3¹, 5 + 4¹, 4 + 5¹, słowem, wiersze te są bezśredniów-

kowe, inne mają po 6 lub po 8 zgłosek; zwrotka więc przedstawia typ następujący: 9¹a, 6b, 9¹a, 6b, 8c, 8c:

Piotr herbu Jasieńczyk, Pszonką zwan,
Pan na Krzyżanowie
I Toporczyk, Szczekarzewic pan,
Hardzi to panowie:
Nie mają boskiej bojaźni,
Śmieją się z ludzkiej przyjaźni.

Wśród rytmów Goszczyńskiego niema typów nowych, są tylko nowe ich kombinacje, niezawsze dobrze zestrojone. Pod względem bogactwa rytmów nie przewyższa Goszczyńskiego **Wincenty Pol** (1807—1872), ale zato w »Pieśniach Janusza« (r. 1833) osięga wysoki stopień muzykalności i przejrzystej falistości rytmiki, która musiała zwłaszcza ówczesnych czytelników czarować harmonijnością zestroju i męską energją.

Najczęściej ukazują się tu wiersze 8-zgłoskowe, prawie zawsze dzielone na połowę (4 + 4), łączone z typami innemi, nieraz męskiemi 5-zgłoskowcami:

Znam to całe szczere plemię,
Polskie morza, polskie ziemie
I tę polską sól;
I o wszystkiem marzę, roję,
I to wszystko niby moje,
Nibym polski król!

albo z 6-zgłoskowcami:

Kędyż to tak śpieszna droga?
Gdzie zbrojno jedziecie?

Niekiedy z pomocą rymów rozłamują się 8-zgłoskowce na dwa osobne wiersze:

Panna młoda Jak jagoda,
Stojąc we drzwiach płacze:
Kiedyż ja cię W naszej chacie
Tu znowu zobaczę?

Wiersze 7-zgłoskowe dzielą się stale na 4 + 3:

Grzmią pod Stoczkiem armaty
Błyszczą białe rabaty,
A Dwernicki na przedzie
Na Moskala sam jedzie.

Natomiast 6-zgłoskowce nie mają średniówek:

Rozedniało w dusy
Zatrwożonej Kasi:
A wszakżeć to nasi!
Wszak jadą krakusy!

Znajdzie się też u Pola tradycyjna (od XVIII w.) zwrotka z przeplatanych wierszy 5 + 5 i 5 + 3:

Do późna wczoraj słyszałam działa,
A przez noc całą psy wyły;
Nad samem ranem, gdym się zdrzymała,
Trzy mi się krzyże przyśniły.

Takiż 8-zgłoskowiec (5 + 3) zamyka zwrotkę po trzech wierszach zwykłego typu 5 + 6 (»Obraz cudowny«). Rytm »Trzech budrysów« Mickiewicza, zapożyczył Pol do pieśni swej p. t. »Sokół«. Najbardziej urozmaiconą zwrotkę znajdujemy w pieśni »Pożajście«; przedstawia ona typ: 5a, 5a, 5 + 5b, 4 + 4c, 4 + 4c, 5b:

Nad brzegiem Niemna
Jest puszcza ciemna,
A pośród puszczy klasztorek mały.
W nim co nocy zakonnicy
Leją kule przy gromnicy
Już miesiąc cały.

Prostota w budowie zwrotek, szczęśliwie dobrany zespół następujących po sobie typów rytmicznych przy nastroju muzycznym *dur*, odróżniają bardzo dobitnie wiersze Pola od molowych melodyj Zaleskiego, mimo to, że Pol, jak i Zaleski, dzielił wiersze średniówkami na drobne cząstki; to stwierdza, że technika wierszowa jest tylko jedną z cech, i to nie z głównych, charakterystycznych poety.

Zygmunt Krasiński (r. 1812 — 1859), nigdy i przez nikogo nie był poczytywany za mistrza techniki wersyfikacyjnej. Wznosi się on wprawdzie w niektórych utworach na dość wysoki stopień artyzmu, często pisze wierszem silnym i dźwięcznym, ale jego dzieła wierszowane ustępują znacznie poematom, wykonanym w mowie niewiązanej: te ostatnie są istotnym, właściwym wyrazem poetyckiego talentu Krasińskiego.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę utwory liryczne, pomieszczone w VI tomie »Pism« w wydaniu jubileuszowem (w Kra-

kowie, 1912), znajdziemy tam obok liryków w jednostajnym 13- lub 11-zgłoskowym rytmie pisanych, dość znaczne urozmaicenie formy: są tu bowiem zwrotki typów ustalonych w tradycji literackiej, jak saficka (»Zawsze i wszędzie«..., oraz dwa inne utwory), różne typy inne zwrotek 4- i więcej wierszowych, w których kombinują się różne typy wierszy, dalej zwrotki o budowie zmiennej w tym samym utworze (np. »Bądź mi aniołem«...), przy czem ta zmienność budowy okazuje się rozmaitą, np. »Tyś nie śmierci łup«..., ma zwrotki bardzo do siebie niepodobne, ale mimo to w każdej z nich widać niejaką dbałość o symetrję w ich ustroju.

Krasiński w utworach swoich zmieniał rytm, albo według jakiegoś dość zresztą nieokreślonego systemu zwrotkowego, albo po zamknięciu jakiegoś dłuższego ustępu, jednostajnym napisanego wierszem. Niekiedy oba te sposoby się mieszają, np. »Resurrecturis« zaczyna się od grupy wierszy dłuższych i krótszych, wiązanych z sobą po większej części w równomierne dwu-, trzy- lub czterowiersze, przeplatane dwoma wierszami najkrótszemi 6- i 4-zgłoskowym, drugi ustęp już jest bardziej jednostajnym; trzeci składa się z 6-zgłoskowców, między które wtrącono gdzie niegdzie 5-zgłoskowe męskie, czwarty jest jednostajny prócz samego początku i końca, napisany 11-zgłoskowemi wierszami; najwięcej może celowo urozmaiconym jest ustęp szósty, zaczynający się także od szeregu 11-zgłoskowców, przechodzących przez jeden stopień wiersza 8-zgłoskowego do trzech 4-zgłoskowców, w których poeta dobitnie wyraził swe żądanie: »Uczyń jawem, Uczyń wiarą, Uczyń prawem«.

Nie wszystkie rodzaje zwrotek Krasińskiego zadowalniają wymagania artystyczne, nawet wtedy, kiedy ich techniczne wykonanie jest bez zarzutu: »Tęsknota«, przeznaczona do śpiewu ma zwrotki złożone z czterech wierszy 11-zgłoskowych i czterech 6-zgłoskowych o typie popularnym, banalnym.

Nadużywał też Krasiński wierszy męskich, pisząc całe utwory z nich tylko złożone, a jest ich prócz 5 zwrotek w »Przedświcie« wiązka stosunkowo znaczna: »Smętnej nocy nade mną kir«... (w jednostajnych wierszach $4 + 4^1$), »Aniele mój, a chodź, a leć«... (8^1a, 5^1a, 5^1b, 5^1c, 5^1b, 5^1c), »Łzę rozpaczy roń«... (w samych 5-zgłoskowcach męskich), »Burzy grom«... (z mieszanych wierszy 3^1 i 4^1, pierwsze przeważają, wszystkich 44). Sprawia to istotnie wrażenie siekaniny. Prócz tego czę-

sto takie wiersze wchodzą do składu zwrotek, gdzie łączą się z żeńskiemi w różnych kombinacjach; i tu między niemi przeważają męskie krótkie 5-, 4- lub 3-zgłoskowe. Szczególny rodzaj krótkich wierszy męskich stanowią wiersze 4-zgłoskowe z umiejscowieniem aż trzech akcentów. Naturalnie jest tu pewien efekt mocy, ale nie może takich wierszy wiele następować po sobie:

Lzę wszelką susz.
Grzech wszelki maż,
Depc ziemski szał.
Rządź światem dusz,
Gardź państwem ciał.

Pozatem ulubionym wierszem Krasińskiego był 8-zgłoskowy zarówno w drobnych, jako też i w dłuższych utworach, prawie stale dzielący się na 4 + 4, np. »Dwie piosnki« N-o 1, »O wyście podli«..., »Cośmy kochali tak razem«... i t. d., gdzie te wiersze łączą się z innemi; to samo zachodzi w wierszach jednostajnych; np. w »Przedświcie«, z wyjątkiem kilku, wszystkie wiersze tak się dzielą, a raz poeta ten podział nawet wyraźnie zaznacza rymami: »Czy to cuda? Czy to złuda?« i t. d. Takie członkowanie wiersza 8-zgłoskowego, który w tym wypadku możnaby na zasadzie niejakiego podobieństwa nazwać 8-zgłoskowcem trochaicznym, spotykaliśmy już nieraz nawet u poetów starszego okresu (u Miaskowskiego, potem u Krasickiego i in.). Jest to wiersz nużący jednostajnością, która mniej daje się odczuć w czytaniu pocichu, ale szybko staje się nieznośną w deklamacji. Tylko krótkie utwory śpiewane lub deklamowane, nie wywierają tego nużącego wrażenia.

O rymach Krasińskiego pisał J. Magiera: »Rymika Zygmunta Krasińskiego«. Osobne odbicie ze sprawozdania dyrekcji c. k. gimnazjum V w Krakowie za rok szkolny 1910/11. Kraków, 1911, in. 8°, str. 59. Autor zebrał tu zupełny słownik rymów poety i dodał szereg wniosków ogólnych. Mówi on, że Krasiński był z urodzenia poetą, ale rymotwórcą urodzonym nie był, rymowania się uczył. »Słowa i myśli używał nie jako barw, ale raczej jako tonów, wierszami walczył — rzeklibyśmy dziś — publicystycznie. Stąd wiersz jego tak rozmaity, różnej długości, stąd rym jego zmienny, często jednozgłoskowy, (Słowacki i Mickiewicz wcale się w tym względzie co do liczby równać nie mogą), stąd częste trójrymy, nawet czwórrymy, a innym znów razem rymy w półwierszach. To wszystko wy-

nik indywidualizmu ducha i myśli i jakości poety. To są jego sposoby działania dźwiękami. Nie przepada też za zwrotkowością w poematach, bo to zawsze przecie jednostajność pewna, uniform, do którego się myśl stosować choćby trochę musi, a on chce mieć zupełną swobodę; to też nierzadko budowa jego wierszy z prozą sąsiaduje. Wyszukanych rymów, wymyślonych, wypiłowanych, nie zna prawie jego poezja, pospolitych ma wiele i dużo słów własnych i wyrażeń umysłowych, a więc raczej uczonych, niż plastyczno-wyobrażeniowych«.

»W wierszach zwrotkowych trzyma się nasz poeta wzorowości i używa rymów regularnie przeplatanych, lub jednostajnie nie przegradzanych. W ciągłych natomiast, zasadą prawie jest swoboda w mieszaniu sposobów rymowania: jedna para w sąsiedztwie, druga przepleciona jednym wierszem lub nawet inną parą rymową, nieraz para rymowa kilkoma innemi rymami rozdzielona«.

»Możnaby retoryczną nazwać tę poezję, bo ona tak rymem kieruje, jak jej go potrzeba: nie dba uniesiony poeta-orator o sztukę, u niego rym to tylko dopełnienie rytmicznej formy zdania. Może też i z tego powodu znalazło się trochę zakończeń wierszowych bez współdźwięku, czyli »bezrymów«, jak również i parę »nierymów«, to jest odpowiedników nie współdźwięcznych, i blisko dwie dziesiątki rymów wielokrotnie mieszanych, a natomiast zbyt mała, wprost znamiennie mała liczba odchyleń gramatycznych w rymie, których tyle dostarcza którykolwiek utwór Mickiewicza, lub Słowackiego. Dbałość o formę językową pod względem gramatycznym w rymie, a nietroska o rymu kunsztowności, cechują Krasińskiego«.

Przechodząc do jakości rymów Krasińskiego, autor zauważa, że w przeszło 30 wypadkach znajduje się u poety rymowanie wyrazu wielozgłoskowego z dwoma wyrazami jednozgłoskowemi, i to nietylko z zachowaniem zgody akcentowej, ale niekiedy i z jej pogwałceniem, np. *do dna — pogodna* i t. p. Według autora w tych wypadkach jednak u Krasińskiego owe wyrażenia dwuczłonowe stanowią jeden wyraz, czyli, że poeta wymawiał *do dna* z akcentem na *do* a nie *dna*. Ale też autor notuje szereg rymów akustycznie (i optycznie) mętnych, niedokładnych, np. *odwagę — nagie, marzył — skarżył, więcej — przynęcił*, a nawet takie asonanse, jak: *białej — zapytany*. Według spostrzeżeń jednak p. Magiery, po rozpatrzeniu,

ogółu rymów okazuje się, »że rymy Krasińskiego są fonetyczne, akustyczne, że poeta jako rymotwórca kierował się wymawianiem i oddźwiękiem mowy w uchu, przyczem zgodnie z wymową ludową, a więc ogólniejszą, niż książkowa... Jako najsilniejszy wyraz tej fonetyczności rymowej możnaby wskazać pary rymowe: *naje — lokai, rozciął — kościół*«. Jako odchylenie gramatyczne, zresztą bardzo rzadkie w rymach, autor zaznacza: 1) jednozgłoskowość grup dźwiękowych *-ja, -ia*, np. w rymach: *Bracią — arystokracją;* 2) w imionach rodzaju nijakiego *-ę* pisane jako *-e*, np. *znamie, plemie, książe;* 3) pisownia *e* zwężonego jako *y* w wyrazach, w których my dzisiaj używamy *e* zwykłego, otwartego, np. *kryśli*, rym do: *myśli, drzymie.* Właściwie jednak nie są to istotne odchylenia gramatyczne, ile raczej wymowa »ludowa«, czyli prowincjonalna.

VIII. OD NORWIDA DO LENARTOWICZA

Interesującą jest rytmika w dziełach **Cyprjana Norwida,** którego twórczość odnosi się głównie od lat 1840 do 1851. Dramat »Zwolon«, nazwany przez autora »monologją«, przedstawia walkę pomiędzy tyranem a poddanymi. Trzy tu są główne momenty: zwycięstwo wojsk tyrana nad buntem, chwila rozpamiętywania tych wypadków, i zwycięstwo ludu nad tyranem. Dialogi naogół toczą się w wierszach, liczących 13, 11 lub 7 zgłosek; wszystkie te trzy rodzaje wierszy mają średniówki stałe: 7 + 6, 5 + 6, 4 + 3; jednostajny rytm otrzymuje się w całych scenach. Wiersze 4 + 3 użyte tutaj, przypominają rytm mazurowy. Najbardziej jeszcze udają się one w momencie, kiedy lud decyduje się na wzniecenie buntu i gotuje się do walki z energją. Natomiast użyty w scenie, gdzie w podziemiach obradują spiskowcy, mniej harmonizuje z treścią.

W dwu miejscach znajdujemy ustępy zwrotkowe. W zwrotkach 5-wierszowych brzmi pieśń pacholęcia »Na wieży zamkowej«: tutaj przeplatają się dwa 6-zgłoskowce, trzema wierszami 8-zgłoskowemi dzielonemi na 4 + 4 i z przekładanemi tak rymami, że każdy z wierszy krótkich rymuje z innemi dłuższemi; składa się to na piękny efekt muzyczny:

Schnie i blednie, z oczu znika,
W trumnie się położy.
I nie będzie tu słowika,
Chyba gniew go wstrzyma Boży,
Lutni urzędnika.

Drugą pieśnią zwrotkową zamyka się monolog Zwolona, poety, apostołującego ideę miłości. W chwilach skupienia du-

cha przemawia on wierszami nieregularnie zmiennemi. W ogrodzie królewskim ubiera swą myśl w formę porównania mistycznego, gdzie z słowem Bożem, symbolem miłości, zestawia kamień, symbol nienawiści:

STRAŻNY.

Ha! wiem, rozumiem.

ZWOLON, solennie.

Tak, jak słowo Boże
Przez chóry chórom płynie aż do godnych,
I tam rozognia, niżej rozpłomienia,
A niżej cieszy,
A jeszcze niżej rozzielenia;
Tak i inna moc, kamień, tak się głupi cieszy
Po zagonach zniszczenia.
Ale nie rozzielenia...
Podrzeźniać wszakże prawdzie winien
Krzywych spadów chórem, chórem rynien.

Jest tu więc kombinacja wierszy tradycyjnych 11- (5 + 6), 13- (7 + 6), 10- (6 + 4), 9- (5 + 4), 7- i 5-zgłoskowych, ułożonych mniej więcej symetrycznie: wiersz najdłuższy trzyma środek i rozpoczyna część drugą; poprzedzają go i następują po nim wiersze krótkie, początek zaś i koniec tworzą pary wierszy dłuższych. Ta nieregularność rytmu podnosi tajemną głębię słów Zwolona, to też Strażny po jego odejściu, pomyślawszy chwilę, orzeka: »Ten człowiek dziwny wpływ wywiera«.

W orężnym buncie Zwolon udziału nie bierze, ale wśród szczęku broni rozmyśla nad sposobami zbawienia ludu:

. . . . . Dwa mnie gnały
Płomienie: jeden biały,
A drugi w sine, w krwawe cienie.
Ten, co jest w krwawe cienie, znika;
Ten, co biały, z wnętrza się odmyka.

Monolog jego pod względem rytmicznym dzieli się na cztery części: wstęp się składa z wierszy naogół krótkich, liczących 4, 7, 9 lub 10 zgłosek, poczem wiersze się wydłużają do 13 a nawet 14 zgłosek, zrzadka przerwane 7-zgłoskowcem i zamknięte krótkim wierszem 4-zgłoskowym; równiejszy rytm ma część trzecia z początku, gdzie następują po sobie równe 13-zgłoskowce, dopóki trwa rozważanie o myśli czy postaci idealnej, mającej ludzi prowadzić do szczęścia. Wiersz na-

gle się zrywa, gdy wśród rozmyślań rozbłyska świadomość własnej potęgi duchowej:

Bo mam wolę!
Tyloma łzy, bolami, tylu niewolami
Zwoloną. To nie pytam już, czy kto ją da mi...

I dalej już podniecenie w mowie zaznacza się wierszami krótszemi, gdzie żeńskie przeplatają się z energicznemi męskiemi:

Tylko pytam, kto splami?
A splami każdą trafu grą,
Każdą mową — bez słowa,
Każdym fałszem, siną piekieł skrą...

Daleki chór wśród szczęku broni rzuca mu hasło pieśni ludowej, to też Zwolon chwyta je, ale w niepokoju zapytuje, co jest tą pieśnią, i w odpowiedzi słyszy dźwięki »Bogarodzicy«. Objawiła mu się prawda, której zawsze był czcicielem, więc spływa na niego spokój i wiara, a jej wyrazem jest już pieśń, wyśpiewana w jednakowych zwrotkach, których schemat jest następujący: 5a, 4a, 6^1b, 5c, 6^1b:

Tworzy się, tworzy,
Aż otworzy
Wiernym, bo wierny On.
Nie na klucz morze
Zamknął i zorze,
Żywot i żywot-zgon.

Drobne różnice w budowie zwrotek mają niewątpliwie przyczynę w niedopatrzeniu autora.

Inny, przynajmniej miejscami, charakter ma rytmika »Wandy«. I tutaj niektóre zmiany w rytmie są zewnętrzną oznaką falowania uczuć indywidualnych, ale prócz tego znajdujemy tu próby archaizowania rytmu. W pierwszej scenie »Przed grodem« schodzi się lud zasmucony wieścią o tajemniczej, duchowej chorobie Wandy. Przemowy ujęto w typowy dla dawnych pieśni ludowych słowiańskich rytm 4 + 6 i w ten sam sposób przemawia Grodny w rozmowie z Panną z orszaku Wandy. Ta jednak jest zbyt wzruszona nieszczęśliwym stanem swej pani, by móc się utrzymać w jednostajnym rytmie:

»Ciszy — ciszy — moja złota! — ciszy«...
Te słów kilka Pani wciąż powtarza.
Spytać o co? — nie słyszy.

Dawniej kobzy dudarza,
Co siadywał w bramie, słuchiwała.
Dziś — i o tem ni słowa,
Dziś — o niczem. Wszystko zapomniała,
A wie wszystko, i jak się co dzieje,
I nic się przed nią nie uchowa,
I nic jej nie rozśmieje...

Dopiero gdy z Grodnym zastanawia się nad wynalezieniem leków na tę dziwną chorobę, wówczas i Panna posługuje się równemi 10-zgłoskowemi (4 + 6) wierszami i kończy wierszem krótszym:

Albo żeby sama dała znaki,
Co w tej ulży boleści.

To udziela się i Grodnemu, który w podobny sposób przemawia:

»Rozrzewnienia!«... wczora rzekła do mnie,
»Rozrzewnienia! bo po mnie...«

Wychodzi Wanda, i płyną z jej ust najprzód równe zwrotki w tym typowym 10-zgłoskowym wierszu, ale wraca boleść duszy i zarazem rytm się załamuje:

Ha!... kolczyka, widzę, brak kolczyka
U srebrnego stanika,
Co odprysnął właśnie, gdy westchnęłam...
I ty, drugi, odpryśnij, jak gwiazdeczka,
I ty, taśmico, zwiń się, przełam —
Niech wyfrunę, oj! jak gołąbeczka...

Oba wiersze, zaczynające się od »I ty«, nie mają tradycyjnego rytmu, lecz raczej przypominają typ pierwotnych wierszy zdaniowych, czyli nowoczesnych wolnych. Możnaby przypuszczać, że Norwid albo świadomie, albo też mimowoli intuicyjnie w tych arytmicznych wierszach zaznaczył archaiczność charakteru epoki, z której zapożyczył przedmiot do swego dramatu. Taki sam wiersz zdaniowy rozpoczyna przemowę Rotnego w scenie bezpośrednio potem następującej »Koczowisko germańskie«; po nim idą wiersze typu tradycyjnego, tak mieszane, że sprawiają wrażenie rytmu chropawego, niewyrobionego, aż nareszcie rytm się ustala w równym rytmie 10-zgłoskowców typu 4 + 6:

Runniki wszystkie, a z młotami ostremi,
Co na głazach sinych ryć umieją,

I siadają na ziemi,
Sami rzadko się śmieją,
A te zwłaszcza, co strzałami wróżą
I na dumie cichej posiwieli,
Zwołać szeptem, niech oczy zamrużą.

Podobnie rytmy zmieszane pojawiają się znów po kilku wierszach 11-zgłoskowych (5 + 6) w chórze Runników i we wróżbie Weisworta:

CHÓR RUNNIKÓW.

Tak a nie tak — nie nasza rzecz.
Ludzie — radzi się smucić;
Wieszczba, jak miecz — póki nie błysnął miecz...
Póki nie błysnął miecz — wróżba jak miecz...

WEISWORT.

Rozkocha się królowa tak, jak nie bywało
Z dawien dawna.
Cztery orły wzleciało —
Będzie sławną —
Rozkocha się... i białe skąpie ciało.

Ale Weiswort po skończeniu wróżby przemawia już rytmami tradycyjnemi.

Dalej przez długi czas utrzymują się równe 11-zgłoskowce (5 + 6) aż do sceny, przedstawiającej pole pod Krakowem. Tu zebrani czarodzieje i czarodziejki odprawiają gusła, wygłaszając zaklęcia w heksametrach, poczem znowu inne osoby przemawiają częściowo wierszami rytmicznemi, [illegible]ciowo zdaniowemi, np. Dziewki:

Teraz wy, wieszczowie, siwe głowy,
Stańcie pośrodku: Co ma być,
Ogłoście możnemi słowy.

Tyle miejsc charakterystycznych w jednym utworze stwierdza niewątpliwie, że Norwid, odtwarzając fantazją swoją życie z zamierzchłej przeszłości przeddziejowej, umyślnie miejscami archaizował rytm, sięgając do zasobów metryki klasycznej, lub intuicyjnie odgadując pierwotny charakter zdaniowych wierszy słowiańskich.

Swoją drogą heksametr Norwida zarówno tutaj, jak i w »Bema pamięci żałobnym rapsodzie« (tom A, str. 345), jest falsyfikatem, gdyż liczy stale 15 zgłosek, dzielących się na

człony: 7 + 8. Można go skandować według wzoru starożytnego, rozpoczynając każdą stopę od zgłoski akcentowanej:

Pod bia-łemi brzo-zami dziwne ze-brałyśmy zioła..., ale według zasad nowoczesnych czytany, rozkłada się przeważnie na inne akcentowane cząstki:

Pod bia- | łemi | brzozami || dziwne | zebrały- | śmy zioła
W czyste | płachty | i w kosze || z łozy | uwite | zielonej:
Sypkie | próchna | odłamy || z miejsca, | gdzie stała | stodoła,
Stu po- | dołać | mogąca || kwiatom, | gdy plon w niej | złożony;
Złote | z mrowisk | kadzidło || i la- | tające | nasiona,
Wody | różne | we dzbanach || czystych, | jak cegła | czerwona...

a więc podział na 2 — 2 — 3 + 2 — 3 — 3; niekiedy tylko nieco inny, np. 2 — 2 — 3 + 3 — 2 — 3:

Dzieci, | wnuki, | my także, || co dźwignąć | mogły | rączyny.

Norwid chętnie się posługiwał wierszami 11-zgłoskowemi typu zwykłego 5 + 6, poza tem jednakże znajdujemy u niego inne typy, nieraz niezupełnie wytrzymane w rytmie, albo też mające szczególne właściwości rytmiczne. Tak w utworze »Za Pulisami«, dedykację Norwid napisał w wierszach 9-zgłoskowych, które zwykle dzieli się na 5 + 4. Trafiają się tu jednak wiersze z pomyloną liczbą zgłosek (6 + 4), albo też takie, w których tradycyjny rytm się mąci, bo albo przed średniówką mamy spadek głosu męski, albo nie mamy miejsca na średniówkę, np. »Pod swoje pląsa-jące stopy«. Ustala się rytm dopiero wtedy, gdy zacieramy w czytaniu męskie zakończenie pierwszego członu wierszowego, raczej uwydatniając jego proparoksytoniczny charakter i wyróżniamy głównie 4-zgłoskowy człon drugi bez względu na to, czy wypada przed nim bezpośrednio koniec wyrazu. Jest tu więc zapowiedź później praktykowanego przez poetów zaniedbywania średniówki z tą jednak różnicą, że później brak średniówki maskuje się ściśle jednakowem we wszystkich wierszach rozłożeniem akcentów (przez co się otrzymuje typ tak zwanego tonicznego wiersza). Norwida technika w tym wypadku stanowi dopiero stopień przejściowy do tego nowszego typu:

Patrzyłem, jak przez szyb brylanty
Promień słońca wbłysł i zalotnie
Na rzeźbionem czole Atalanty (16 + 4)
Drżąc, rozwachlarzył się stokrotnie.
Potem przez liście bluszczów w wazie
Kroplił i piasku źdźbła kryształił

I aksamit czer-wonych kotar
Po łamiących się fałdach palił,
Nim złocony grzbiet książki otarł.

Niezupełnie jest też ustalony rytm pierwszej zwrotki pieśni, którą śpiewa Mandolin (tom C, str. 300):

Na posadzkę || zapustnej sceny
Gdzie tańcowały || pierwej tłumy mask
Patrzyłem sam || jak wśród areny
Podziwiając już || pierwszy słońca brzask.

Tu jednak, jeśli pominiemy różnice w akcentowaniu wyrazów przed średniówką, liczba zgłosek w podobnych wierszach i ich członach jest stała. Natomiast zwrotka następna brzmi bardzo chropawo:

I na jasnej woskiem zwierzchni szyb
Kreślone obuwiem lekkiem kręgi,
Jakoby czarodziejskich pisań tryb
Mówił do mnie z ziemi, jak z księgi.

Są jeszcze dwie zwrotki jednakowo zbudowane: w każdej pierwszy wiersz z zakończeniem męskiem 9-zgłoskowy ($4 + 5^1$), a trzy inne 10-zgłoskowe ($4 + 6$).

Zmienny ma rytm inna piosnka Mandolina (str. 296):

A czy też ona wie
Nie z jawu to choć z snów,
Jaki to bywa koniec lwi
Szczerze jej śpiewanych słów?

A czy choć aby wie
Najnieustanniej nowa,
Że się tu kona wprzód, nim zwie,
A ona zawsze zdrowa.

W pierwszej zwrotce wszystkie wiersze są męskie: dwa pierwsze 6-zgłoskowe, trzeci $5 + 3^1$, ostatni 7-zgłoskowiec; w zwrotce drugiej i jeszcze dwu następnych układ wierszy jest stały: 6^1, 7, $5 + 3^1$, 7.

Rytmicznie ustalone są śpiewy: Arlekina i Pierota (strona 308): $3 + 3$, 3, $3 + 3$, 3, oraz Tyrteja: $5 + 6$, $5 + 3$, $5 + 6$, $5 + 3$ (albo $3 + 5$). Natomiast w rytmie kapryśnym śpiewa Paź (str. 304):

Daj mi wstążkę błękitną, oddam ci ją (7 + 4)
Bez opóźnienia. (5)
Albo daj mi cień twój z giętką twą szyją (6 + 5)
Nie! nie chcę cienia. (5)

Cień zmieni się, gdy ku mnie skiniesz ręką, (7 + 4)
Bo on nie kłamie. (5)
Nic od ciebie nie chcę, śliczna panienko, (6 + 5)
Usuwam ramię. (5)
Bywałem ja od Boga nagrodzonym (7 + 4)
Rzeczą mniej wielką: (5)
Spadłym listkiem, do szyby przyklejonym, (7 + 4)
Deszczu kropelką. (5)

Rytmy 7 + 4 i 6 + 5 można sprowadzić do 4 + 7.

Trafiają się też dość niezwyczajne rytmy w »Krakusie« (tom C), np. przemówienia Liljan na str. 171, gdzie są krótkie wiersze 2-zgłoskowe:

Ojcze! po suchym listku olszyny
Niechby się pająk przetoczył siny;
Słuchem,
Duchem,
Szlaki jego zwietrzę,
I rzeczy przyszłych bladawe świty
Nim na odległe wpłyną zenity
Mgnieniem,
Tchnieniem,
Wchłonę jak powietrze.

Niezwykłą też jest tutaj i budowa zwrotki, która jednak więcej się nie powtarza.

Bohater dramatu kilkakrotnie przemawia w wierszach nierównych: najznamienniejsze są trzy wiersze krótkie w monologu stale trzymanym w rytmie 5 + 6 (str. 182):

Gdziekolwiek spojrzeć, ciemno naokoło.
Rozbrat, którego, nie wiem, co pojedna,
I węzeł, który, nie wiem, co rozłamie.
Żeby choć jedno serce było ze mną!
Żeby choć ręka jedna!
Żeby choć jedno ramię
Było ze mną!

Przez zmianę rytmu poeta zaznaczył tu gorzkie uczucie żalu, samotności, opuszczenia.

W oryginalnym rytmie trzyma się śpiew na str. 223: $2^1 + 4^1$:

Chodź, stań! przez wiarę wiar
Klnę cię, pożerco dusz,
Czar twój skończony już,
Czar mój jest żaden czar.
Bóg wie, za ile win

Twarz w twarz począłem rzecz;
Broń ma — ten jeden miecz,
Pieśń ma — ten jeden czyn.
Pieśń ma — to nie pieśń już.

W tomie A, zawierającym najwcześniejsze utwory Norwida, znajdujemy tę samą technikę rytmiczną; o rzekomym heksametrze wspomnieliśmy już wyżej; »Moja piosenka« (str. 68), składa się ze zwrotek sześciowierszowych z rozłożeniem rymów typowem dla takiejże zwrotki ludowej i z użyciem dwu rodzajów wierszy: 4 + 3 i 4 + 3 + 3, np.:

Źle, źle zawsze i wszędzie
Ta nić czarna się przędzie:
Ona za mną, przede mną i przy mnie.
Ona w każdym oddechu,
Ona w każdym uśmiechu,
Ona we łzie, w modlitwie i w hymnie.

Na drobne też człony 4 + 4 i 4 + 3^1 dzelą się wiersze w »Nieskończonym« (str. 211):

Zle od dobra odłącz nożem,
Potem obie części zważ,
A zobaczysz stąd, co Bożem —
Oto całą prawdę masz.

Dalej idą jednostajne wiersze typu 4 + 3^1 i za niemi 4 + 4. W takichże trzech zwrotkach, jak dopiero co przytoczona, ułożył poeta »rymy« wydrukowane w tomie E na str. 34.

Jednostajny rytm, spopularyzowanego przez Mickiewicza, Słowackiego i Zaleskiego 12-zgłoskowca, dzielonego na cztery człony 3-zgłoskowe, znajdujemy w tomie A na str. 480 w »Żydowie polscy r. 1861«. Inne rytmy są tu już mniej drobione: dość często Norwid używał wierszy męskich w zwrotkach różnowierszowych, np. 4^1 w »Jesieni«:

O, ciernie deptać znośniej i z ochotą
Na dzid iść kły,
Niż błoto deptać, ile z łez to błoto,
A z westchnień mgły.

»Do władcy Rzymu« ma zwrotki, kończące się 6-zgłoskowcem męskim (str. 304), który rymuje z wierszem czwartym 5 + 5^1:

Kiedy się ludów obłok za obłokiem
Zsuwał po biodrach gór, a tajemnica
Była ich wiedzą, i sercem, i okiem,

Uragan władzą z groźnym knutem swym,
Dzieje, jak szczenna na złężeniu lwica:
Któż się czuł jeden? Rzym!

Każdy z tych zamykających zwrotkę wierszy kończy się wyrazem »Rzym«, wskutek czego akcentowanie jest tu bardzo silne i również silnie zaznacza się średniówka 5 + 1; na inną średniówkę niema miejsca, jak to wskazuje wiersz: »Ziemskim, jeśli nie Rzym?«, albo: »Jak zmartwychwstały Rzym!«

Rytmy nieregularnie zmienne dość często przerywają jednostajność wierszy równych tam, gdzie zachodzi naglejsza zmiana w nastroju uczuciowym poety. W rytmie prawie ustawicznie zmiennym, krótkiemi wierszami podkreślającym miejsca najsilniejsze, jest trzymana »Modlitwa Mojżesza«, osnuta na psalmie 89-ym (t. A, str. 261); natomiast pieśń Harfiarza, opiewającego urok Polki (tom A, str. 368), przypomina wiecznie zmienną jednostajność fal morza, z szumem przewalających się na płaskiem piaszczystem wybrzeżu, tworząc muzykę surową, mającą w sobie akcenty pierwotności. Sądzę, że nie będzie mi to za złe wzięte, jeśli całą tę pieśń tu przytoczę:

Gdzie wnijdzie i gdzie postawi stopę swoją,
Nie oglądają się ludzie zadziwieni,
Lecz, jak stali pierw, stoją.
Potem niby ocknieni,
Czują więcej światłości wokoło siebie,
I rozpowija się im powoli w oczach,
Jako jutrznia na niebie,
Odbłysk na jej warkoczach.
Ale włos jakiej ma barwy? zapomniałem.
Ale oko? nie wiem, doprawdy, czy modre.
Jeśli to gdzie pisałem
To odszukam i podrę.
Wiem, że od wierzchu jej ramion do sandału
Każda fałda głównemu służy skinieniu,
Jak zdrowie służy ciału,
Co wypoczywa w cieniu.
Ale ile jest białą jej płeć? ani wiem.
Nawet koral ust, nie pomnę, jak namiętny!
Śmiech, nim żywy słowa tchem,
Pytagorejsko — smętny.
Męczennicy nieco w jej skroń nakłonieniu,
Ale w szerokości czoła coś Platona.
Wzrok dziecka w osłupieniu
Z iskrą Pigmaliona.
Coś matrony, coś wodza w piersi potędze,
Jak ta Marja, co za wielkich dni Mojżesza,

Podobna psalmów księdze,
Szła przodem, za nią rzesza.
Podobna Wiktorji bosej z laurem w dłoni,
Co wskróś obłoków bystro bywa lecąca,
Jak heroicznych koni
Rżenie, do blasku słońca!
Lecz skoro potocznego znów życia tknie się,
Podobna do ucichłej palmy na stepie:
Nieumyślny cień niesie
I nie powiada: »krzepię«.
Ale jakie ma zębów perły? nie pomnę
Ani ile jest w rumieńcach jej korali?
Słowa są wiarołomne...
Skończyłem! — nie wiem dalej.

Zwrotki te są niewątpliwie podobne: każda z nich składa się z dwu wierszy długich i z dwu krótkich, a jednak są też i niepodobne, bo wiersze nie mają ani stałych średniówek, ani dokładnie jednakowej liczby zgłosek, a nawet niezawsze się jednakowym spadkiem głosu kończą: wśród żeńskich trafiają się i męskie. Dlatego zwrotki te porównałem do fal morskich, toczących z szumem pianę na ławę piaszczystą pobrzeża, bo i te fale są do siebie podobne, a każda z nich różna. Już wyżej wspomniałem o pierwotnej miejscami surowości rytmu Norwida; tutaj mamy jej nowe okazy w wierszach niby rytmicznych, w wierszach, które zdaniowemi nazwać można. Brak w nich umiejscowienia średniówek sprawia, że zwłaszcza wiersze dłuższe mają rytm niejednakowy, to też nie bez zdziwienia sprawdzamy dopiero rachunkiem, że wiersze te liczą ściśle po 12 zgłosek! Mimo to przy ich czytaniu odbieramy wrażenie takie nieledwie, jakby to były wiersze zupełnie nowoczesne, wiersze wolne.

Oprócz tego właśnie bezśredniówkowego wiersza 12-zgłoskowego, którego przykłady dotychczas spotkaliśmy tylko u Klonowicza i Grochowskiego, Norwid daje nam rytmy nowe: $7 + 8$, $7 + 4$, $2^1 + 4^1$, $5 + 1$. Nadto znajdujemy też u niego rytmy bardzo rzadko i to przez nielicznych poprzedników jego używane, np. $4 + 3^1$, $6 + 5$, $4 + 3 + 3$, $5 + 5^1$.

W utworze, zatytułowanym »a Dorio ad Phrygium«, Norwid wprowadził nowy sposób pisania wierszem, nie mającym stałego rytmu, a więc wierszem »wolnym«; początkowe wiersze są następujące:

Nie ciebie wzywam ja — o Apollo!
Któremu na nieśmiertelnej cięciwie

Tętnią strzały, gdy z bark otrząsasz włos.
Tyś rumieńcem dogmatu młodego ludu,
Tyś energji harmonją...
Lecz ku tobie wołam, o Apollinie!
Którego akademicki ton i postać
Wielokrotnie i najróżno-trafniej
Pisarz brał i malarz kleił na mur.

Wiersze najczęściej zaczynają się od członu rytmicznego 4-zgłoskowego, często też drugi człon liczy 6 zgłosek, ale, liczba ta wzrasta niejednokrotnie do 7 lub 8, wyjątkowo do 9, czasem spada do mniejszej miary, a są też dość liczne wiersze niedające się podzielić tak, by w pierwszym członie było 4 zgłoski. Tak więc najdłuższe wiersze liczą zgłosek 13, najkrótsze — 7, najczęstsze 10 lub 11. Wydawca tego utworu i dwu innych [1]), Zenon P r z e s m y c k i, w objaśnieniach pisze, że w tym utworze i w innym jeszcze: »Pierścień wielkiej damy«, osnutych na tle życia dzisiejszego, Norwid zastosował reformę rytmiki: »Tu wiersz biały (wcześniejszych niektórych utworów) zmienił się już w wiersz absolutnie »wolny«, nie liczący się z jednaką zgłosek liczbą, rozmaicący się ciągle w miarę potrzeb wnętrznych i wymogów rytmicznych; tu rytm jedno już tylko ma zadanie: przylegać niby zwilżona draperja do każdego przegubu myśli czy uczucia, uwydatniać ich drgnienia przez swój tok z całą życia falistością i migotliwością, ze wszystkiemi jego akcentami i naciskami, ze wszystkiemi *ritardandami* i przyśpieszeniami... Norwid wyprzedził w tej reformie nietylko swoją współczesną, lecz i dzisiejszą Polskę. Więcej, wyprzedził i całą Europę, gdzie znaczenie wiersza wolnego dopiero symboliści francuscy pod koniec ubiegłego stulecia podnieśli, nie tak daleko, jak on, i nie tak głęboko zresztą w swojej reformie sięgając«.

Nieubogą w rytmy jest lutnia **Ludwika Kondratowicza** (1823—1862). Notujemy przedewszystkiem jego rytm oryginalny, 6^1+7, w utworze: »Sny. Do...«

Dziewico, dzięki ci: ty śniłaś o poecie!
O, szkoda twoich snów! wybrałaś nieszczęśliwie:
Jak motyl twoja myśl, latając w pięknym świecie,
Kiedy nie stało róż, spoczęła na pokrzywie.

---

[1]) Cypryan Norwid: [Wędrowny sztukmistrz], »a Dorio ad Phrygium«, »Emil na Gozdawiu«, Warszawa 1915.

Nietylko w lirykach, ale i w gawędach swoich Kondratowicz rytm zmienia, co zwłaszcza występuje w »Urodzonym Janie Dęborogu«, gdzie są ustępy pisane w rytmie 4 + 4 (czasem oba te człony 4-zgłoskowe rymują z sobą) albo 7 + 6, 5 + 5, 5 + 6, a także w zwrotkach: 4 + 4a, 4 + 4a, 5¹b, 4c, 4c, 5¹b. Niekiedy przeplatane kolejno rytmy (np. 5 + 3 i 7 + 6 w »Kradzionem«) mieszają się miejscami nieregularnie, to znowu przeciwnie, człony np. trzyzgłoskowe, czwórkami i trójkami uszeregowane, płyną jedne za drugiemi jednostajnie (pieśń w »Błogosławionym Sadochu«, »Pocztyljon«, »Epitalamium« z Kochanowskiego). Tradycyjna zwrotka z okresu Stanisławowskiego (5 + 5, 5 + 3, 5 + 5, 5 + 3) ukazuje się w »Zalotnikach« i w »Grabarzu«. Z wierszy dzielonych na połowę składa się »Błogosławiony Sadoch« (5 + 5) i »Ułamek powieści historycznej« (6 + 6). Jednostajność 7-zgłoskowych wierszy w »Lirniku wioskowym« poeta w pewnym stopniu urozmaicił przez rozłożenie rymów: a a b c c b. Gdzie indziej 7-zgłoskowce dzielą się na drobniejsze człony 4 + 3 (»Do Bacha«), lub 3 + 4 (niezupełnie wytrzymane »Do Filipa Padniewskiego« z Foricenjów Kochanowskiego). W wierszu trójdzielnym (4 + 4 + 6), przemawia »Oracz do skowronka«. Z różnych krótkich wierszy składają się zwrotki przekładu z Puszkina »Gracze«: 5a a 2b 5c c 2b. Powtarzanie członów wierszowych mamy w »Dziewiczym wieczorze« 6 + : 3a :, 6 + : 3a :, 4b + 4b, 4 + 4b, : 3x :), gdzie rytm naśladowano według popularnej pieśni myśliwskiej: »Siedzi sobie zając pod miedzą«:

Przywędrował niedźwiedź kudłaty, kudłaty
Do wilczycy z piwem we swaty, we swaty;
Tej jesieni wilk się żeni,
Idą goście zaproszeni
Do lasu, do lasu.

Mniej charakteru popularno-ludowego mają rytmy innych części tego utworu, zwłaszcza gdzie się ukazują spadki głosowe męskie, np. 5¹a a, 8b b, 5¹a, lub 4¹ + 4¹a, 5b, 4¹ + 4¹a, 5b. Inne części są też w różnych rytmach, zupełnie pospolitych ułożone.

Także urozmaiconym rytmicznie jest rok w pieśni: mamy tu proste ale łatwe rozłożenie rytmów: 5a a, 8b, 5c c, 8b.

Po nocnej rosie Płyń dźwięczny głosie,
Niech się twe echo rozszerzy,

Gdzie nasza chatka, Gdzie nasza matka,
Krząta się woło wieczerzy.

Oryginalny rytm mają też dwuzwrotkowe przemówienia Janka, Wasila i Chóru, złożone z czterowierszy w rytmie 6 + 7, oraz 6 + 6¹. Rytm 6 + 7 raz tylko spotykamy w pieśni nabożnej XVI w. a rytm 6 + 6¹ jest wyłączną własnością Kondratowicza:

Dość jęczeć na biedę i pracę kląć mozolną.
Drzemiecie grajkowie! niechże was Pan Bóg kocha.
W niedzielę w gospodzie po pracy spocząć wolno
I sercu dozwolić, niech sobie hula trocha.
Starcowie, ojcowie rozkażcie miodu wnieść.
Dziewczęta, jagódki, ja będę taniec wieść.
Wyskoczym, aż w niebie zazdrościć będą nam.
Graj, stary muzyku! na struny grzywnę dam.

Najczęściej tu człony 6-zgłoskowe dzielą się na 3 + 3, a 7-zgłoskowe na 3 + 4.

Będąc miłośnikiem literatury łacińskiej i tłumaczem tylu poetów polsko-łacińskich na język ojczysty, nie dziw, że Kondratowicz próbował też w myśl nawoływań teoretyków przenieść metrykę antyczną na grunt polski i pisał niby-heksametry. Znajdujemy je w trzech utworach: »Sejm Lubelski«, »Folwark Stara Niwa«, i »Alboin«, przekład z Pawła Kukolnika. W pierwszym z tych utworów wzór metryczny jest najczęstszy:

– ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – – ‖ – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪

albo: – – | – ∪ ∪ | – – ‖ – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪

Tak więc średniówka wypada w końcu stopy trzeciej dwuzgłoskowej (niby-spondej) z niewielu wyjątkami, np.:

Zygmunt | August pa- | nował ‖ a | choć w Ko- | ronie i | Litwie...
Straszny to | rozgwar dla | ucha ‖ z ję- | kami | dzwonów zmie- | szany...

Nigdy jednakże nie bywa daktyl w stopie czwartej, gdy średniówka wypada w środku stopy trzeciej. To też »heksametry«, czytane według wymagań rytmiki współczesnej, są wierszami 16- lub 15-zgłoskowemi typu 8 + 8, lub 7 + 8, przyczem oba te typy stale się z sobą przeplatają, np.:

Dzwony zagrały po mieście długiem szerokiem jęczeniem, (8 + 8)
Błękit rannych niebiosów huk uroczysty odbija (7 + 8)
Drży nad wieżami kościołów rozkołysane powietrze, (8 + 8)
Że aż ptaszkom niebieskim coś uroczyściej na sercu. (7 + 8)

I tak samo w dalszym ciągu. Ten sposób traktowania starożytnego heksametru w wierszach jednostajnie zmiennych jest też właściwością samego tylko Kondratowicza.

Tak więc widzimy, że naśladowania metrów klasycznych ciągle się powtarzają w ciągu wieku XIX, co nie było bez wpływu teoretyków. Już myśli Królikowskiego o heksametrze polskim zyskały dość znaczny rozgłos: Muczkowski streścił jego traktat w swojej »Grammatyce języka polskiego« wydanej w Poznaniu w r. 1825, gdzie na str. 216 i następnych podaje najprzód wiadomości »o wierszopistwie polskiem« tradycyjnem, a następnie według Królikowskiego »o wierszach polskich pod względem miary uważanych«. W drugiem wydaniu tejże »Grammatyki« (w Krakowie, roku 1836) część trzecią, o wierszowaniu, już tylko miarowem, opracował nie sam autor »Grammatyki«, ale J. K. Trojański, ówczesny profesor literatur starożytnych w uniwersytecie Jagiellońskim. Potem wprawdzie z podręczników popularnych lub szkolnych znikły przepisy wierszy miarowych, pozostał jednak sposób oznaczania rytmu wierszy polskich za pomocą znaków długości i krótkości, przez co otrzymano niby wzory »stóp«, które bynajmniej niezawsze za stopy w znaczeniu antycznem poczytywane być mogą. Natomiast czasy późniejsze przyniosły jeszcze broniącą zasady metrycznej broszurę Ludwika Jenikego »O znaczeniu rytmu w poezji, a mianowicie o rytmiczności języka polskiego«, Warszawa, 1865. Autor rytmiczność rozumie w znaczeniu metryki i dochodzi do wniosku, że prócz trochejów i amfibrachów, także jamby i daktyle nadają się do praktycznego użytku w poezji polskiej. Co się tyczy jambów, to według niego okazuje się, że »dopiero **Krystyn Ostrowski** w Jambach polskich (Lipsk, 1863), dał nam wzór najdokładniejszy tego rodzaju poezji«. Jenike na dowód, że tak jest rzeczywiście, przytoczył kilka ustępów z jego przekładu »Czattertona« Alfreda de Vigny. Wiersze kończą się »zgłoską obojętną«, więc mają zakończenie nie jambiczne, lecz amfibrachiczne. Poza tem jamby występują wyraźnie dopiero w skandowaniu, przy którem rozrywają się wyrazy dwuzgłoskowe na części i łączą się tak, że końcówka poprzedniego łączy się z początkiem następnego:

Bocze | gowży | cłudo | znasztak | jestróż | nem.

Przy naturalnem czytaniu zamiast jambów otrzymujemy raczej pierwszy amfibrach i następne trocheje:

Bo czego | w życiu | doznasz | tak jest | różnem.

Wszystkie wiersze mają 11 zgłosek ze średniówką po piątej (5 + 6) i od najzwyczajniejszych polskich 11-zgłoskowców różnią się tem jedynie, że rozkład pięciu akcentów jest w nich jednakowy; natomiast średniówka niezawsze wypada z końcem wyrazu, np.:

Zaledwie | śmiał prze- | baczyć; | to nie | będzie.

Niekiedy też wbrew zasadzie jambów wiersze zaczynają się od akcentowanej zgłoski (zato na końcu trafia się spadek głosu męski):

Patrz, oto me klej-noty nie noszone,
Weź je i sprzedaj. On się zabić chce!
Tu w moich oczach przed mojemi dziećmi.

Na to i sam Jenike zwraca uwagę, ale zarazem mówi, że jest to »małoznaczący zarzut«.

Jedyny dotychczas Mickiewicz tworzył wiersze zarazem najbardziej zbliżone do prawdziwych heksametrów i mające rzetelny charakter artystyczny. Inne naśladownictwa były albo pozorne, w istocie zaś ich budowa opierała się na zasadach wierszy nowoczesnych, albo chybiały pod względem artyzmu i naturalności. To też poeci tylko przygodnie skręcali na ścieżki niby-antyczne, normalnie zaś trzymali się zasad nowoczesnych i na tej drodze święcili triumfy.

Kornel Ujejski (r. 1823 — 1897) miał swoje oryginalne rytmy, ale i z pomocą pospolitszych środków rytmicznych umiał wywoływać artystyczne efekty. Dość często używał 11-zgłoskowych wierszy, z których układał oktawy (»Mojżesz«), albo sestyny (»Jerycho«), lub także 6-wierszowe zwrotki inaczej rymowane (a b c a b c »Jeremjasz«), albo też szeregi równych 11-zgłoskowych wierszy niespodzianie i nieregularnie przerywał innemi rytmami, malując żywość uczuć przemawiającej osoby (VI scena »Samsona«). Z XVIII w. pochodzącą formę czterowiersza typu 5 + 5, 5 + 3, 5 + 5, 5 + 3 z rymami przekładanemi Ujejski zużytkował w »Rebece«:

Ogłuszał wieczór, ciszą nakryty,
Mury Aramu bielały,
Zachodnie góry na sine szczyty
Słońce z błękitu ściągały.

Ze zwykłych też 6-zgłoskowców z zamykającym zwrotkę 5-zgłoskowcem męskim składa się »Wniebowzięcie«, przesycone nastrojem pełnym tęsknej słodyczy. Niezwykłe rozłożenie rymów delikatnie wiąże zwrotkę pierwszą z drugą:

Leżę na obłoku
Roztopiony w ciszę,
Łzę mam senną w oku,
Oddechu nie słyszę.
Fijołkowej woni
Opływa mnie morze,
Dłoń złożywszy w dłoni
Lecę, płynę gdzieś.

I nie wiem, czem jestem:
Czym anioł na poły?
Bo z cichym szelestem
Migają anioły.
Chyba Bóg określi
Moją słodycz. Boże!
Ach, nie zbudź mej myśli,
I serca nie wskrześ!

Niekiedy wiersze żeńskie i liczące tyleż zgłosek męskie grupują się obok siebie w zwrotki, a te znów, łącząc się ze zwrotkami zupełnie innego typu, wprowadzają do utworu znaczną rozmaitość nie pozbawioną szczególnego uroku. Tak jest zbudowana »Terkotka«, w której zwłaszcza dwie zwrotki kończą się wierszem, zamkniętym silnie akcentowanemi dwoma wyrazami jednozgłoskowemi (6 + 1 + 1):

Biedaż moja z tą ciotką:
Przezwała mnie terkotką.
Jeszcze mi zawiąże świat,
A mam już piętnaście lat (2 podobne zwrotki)
Otóż to pora i niezła pobudka:
Wstanę od krosienek, zbiegnę do ogródka;
Niech kukułka powie, czy przy tym narowie
Prędko pójdę zamąż. Tak, tak! (2 podobne zwrotki)
Gadajże mi: kuku!
Króciusieńko! kuku!
Już mam dosyć! kuku!
Kukułeczko! kuku! (2 podobne zwrotki).

W wierszach 9-zgłoskowych napisany »Jan Chrzciciel« ma tylko dwa wiersze, które się nie dzielą na człony 5 + 4.

Ujejski często wracał do rytmu trójdzielnego : 4 + 4 + 6. W tych wierszach ułożona »Wieść o Adamie Mickiewiczu«, od tychże rytmów zaczyna się »Marsz pogrzebowy«:

Tyle dzwonów! Gdzie te dzwony? Czy w mej głowie huczą?
Kędy idą roje księży z taką pieśnią kruczą?

Też wiersze w połączeniu z 13-zgłoskowcami typu 4 + 4 + 5[1] tworzą pełną siły zwrotkę psalmu »Super flumina Babylonis«:

Płyną rzeki babilońskie, płyną, szumią wdal,
Wiatr powiewa brzeżną trzciną, nami chwieje żal,
Nad wodami my usiedli o chlebie żebraczym —
Ziemio święta! matko nasza! kiedyż cię obaczym?

Jeszcze te same rytmy, zgrupowane w trójki, stanowią drugą połowę zwrotek 6-wierszowych w pierwszej części utworu »Mojżesz przed śmiercią«; na pierwszy trójwiersz składają się rytmy $3^1 + 3^1 + 6$:

Gdzie nasz wódz? Stary lew? A któż nas powiedzie?
Mojżesz znikł! On, co zwykł stawać nam na przedzie.
Czy się skrył? Wszak tu był! Snadź rozmawia z Panem.
Bóg wysoko, kraj nieznany, a wróg za Jordanem.
A cóż poczniem my nieszczęsne z małemi dziatkami?
Uciekajmy! Panie, Panie, zmiłuj się nad nami!

Druga część utworu ma także częste energiczne spadki głosowe męskie, ale rytm zasadniczo jest inny: $4^1 + 4^1 + 7$, albo układa się w zwykłych 11-zgłoskowcach a zwrotkę zamyka 7-zgłoskowiec męski:

I znowu swar? I znowu krzyk? Zmilknij, bluźniercza głowo,
Bo zdeptam cię, jak miły Bóg, bo zdeptam, jak wężową!
Skinę, a przepaść pod wami otworzę!
Skinę, a zagrzmi tu Czerwone morze!
Zagrzebię, zatopię was!

Ponownie więc spotykamy tu technikę członkowania wierszy średniówkami, i to dokonywa się zwłaszcza tam, gdzie wiersze się dzielą na człony 3-zgłoskowe. Z takich cząstek składają się 12-zgłoskowce w utworze »Słup soli«, takie też cząstki w połączeniu z innemi wchodzą w skład wierszy 11-zgłoskowych »Ostatnich głosów Sodomy«, $(3 + 3 + 5^1)$, gdzie każdą zwrotkę kończy 7-zgłoskowiec męski:

Na Boga! gdzie droga do miejskich do bram?
Przede mną nade mną tu ognie i tam!
Z iskrami we włosach
Po trupach, po stosach
Ja lecę szalony w grób.

Nie w każdej zwrotce wiersze 3-i i 4-y dzielą się na 3 + 3.

Bardzo muzykalny jest też rytm w »Hagar na puszczy«, gdzie szereg członów 3-zgłoskowych kończy się po dwa razy w każdej zwrotce taktem dwuzgłoskowym męskim $(3 + 3 + 2^1)$:

Od słońca pożaru sczerniała mi głowa,
A wkoło pustynia. Do ciebie, Jehowa,
Podnoszę płaczący mój głos.
Spraw, Panie, by niebo nade mną wychłódło,
I skały granitu zmień, Panie, na źródło,
A piasek czerwony na wrzos!

Wymienione tu rytmy są dla Ujejskiego najznamienniejsze. Niema wielkiego ich bogactwa, ale brak ten nagradza się przedziwną muzykalnością jego wierszy, mniej jednostajną i mniej prostą, a jednak pod żadnym względem nie bardziej sztuczną od melodyjności zwrotek Bohdana Zaleskiego. Ujejskiego rytm ma mniej wdzięku a zato więcej siły, niekiedy nawet grozy; ale wrażenie tej grozy z pewnością wzbudza nie sam rytm, ani też nie rytm w pierwszym rzędzie. Na to się składają inne czynniki, poza rytmiką stojące.

Z rytmów, użytych przez Ujejskiego, niepodzielną jego własność stanowią: $3 + 3 + 2^1$; $6 + 1 + 1$; $3^1 + 3^1 + 6$; $4^1 + 4^1 + 7$.

Edmund Wasilewski (1814—1846) także okazuje stałą skłonność do dzielenia wierszy na drobne człony; często liczą one u niego po 3 zgłoski (»Pieśń żeglarzów«, »Wiązanie Anielce«, »Róże«, »Marzenie po balu«, »Pielgrzym« i in.). W utworze »Mina« szeregi takich 3-zgłoskowych członów w określonych miejscach przecinają się przez pary 5-zgłoskowych, dzielonych na 3 + 2 lub przez 4-zgłoskowce męskie. Wraz ze Słowackim, Zaleskim, Kondratowiczem, Wasilewski używał też rytmu energicznego $4^1 + 4^1$: »Zorano grunt, co życie dał«...

Wykazaliśmy (str. 242), że pierwszy Brodziński w Wiesławie dawny trójdzielny wiersz (4 + 4 + 6) zastosował do krakowiaka; poszedł za nim Wasilewski, który swoje krakowiaki pisał w dwojakim rytmie: w wierszach 6-zgłoskowych, albo też liczących 4 + 4 +6 zgłosek. Część pierwsza jego krakowiaków jest złożona w rytmie 6 + 6 (Nr. 1 do 7), oraz 4 + 4 + 6 (Nr. 8 i 9); podobnie »Konik« (Nr. 1 do 4) ma rytmy 4 + 4 + 6. inne zaś numery składają się z wierszy 6 + 6. Oba te rodzaje rytmów przeplatają się regularnie w krakowiaku »Zapomniane skrzypki moje«, gdzie po dwuwierszu 4 + 4 + 6a a idzie dwuwiersz 6 + 6b b i zwrotkę kończy znów dwuwiersz 4 + 4 + 6c c. Ta kombinacja rytmów więcej się zbliża do budowy krakowiaków ludowych, niż jednostajne sprzęganie wierszy 14-zgłoskowych w innych krakowiakach Wasilewskiego lub Brodziń-

skiego; w typowym bowiem krakowiaku (Kolberg, »Lud...«, serja VI, Krakowskie, część II, str. 382), rytmy 4 + 4 powtarzają się po kilka (od 2 do 8) razy, poczem zwykle następuje dwuwiersz z 6-zgłoskowców. Pierwsza zwrotka powszechnie znana:

Albo my to jacy tacy,
jacy tacy, jacy tacy
chłopcy krakowiacy,
ale nie pijacy.

Inny rodzaj krakowiaka (Kolberg, serja VI, str. 387) składa się z dwu części: w pierwszej są wiersze 4 + 3, przyczem 3-zgłoskowy człon się powtarza; część druga ma typ wierszy 4 + 4 + 7: »żebyś była chłopca miała, a toby ja był wolał«; wreszcie najzwyklejszy typ krakowiaków składa się z równych 6-zgłoskowych wierszy bez stałej średniówki. Tak więc tylko na pierwszem miejscu wspomniany krakowiak ma wiersze, na które składają się elementy 4 + 4 i 6 ale w innym układzie niż w »krakowiakach« Brodzińskiego lub Wasilewskiego. Nawet kiedy się krakowiak śpiewa bez powtarzań, przybiera formę 4 + 4 + 6, 6, 6: »Albo my to jacy tacy, chłopcy krakowiacy! Podkówki stalowe, Nowiusieńkie, nowe«.

W ogólności Wasilewski nazwę krakowiaków nadawał różnym śpiewkom, np. jego »Krakowiak«: »Halko miła, co poranek białe rączki złóż«, ma rytm 4 + 4 + 5[1], inny zaś: »Wesoły, szczęśliwy Krakowiaczek ci ja« składa się ze zwrotek, do których wchodzą cztery wiersze 6-zgłoskowe z rymem przekładanym, oraz z dwu rymowanych 7-zgłoskowców męskich.

Fantazja »Wieści o wiośnie« ma wiersze istotnie fantazyjnie pomieszane tak, że wśród wierszy dłuższych nieregularnie występują grupy wierszy krótszych, mieszanych, liczących od 4 do 8 zgłosek.

Roman Zmorski (r. 1824 — 1867), serce niespokojne i głowa nieco zwichrzona, utrzymywał się w szrankach jednostajnego rytmu prawie wyłącznie tylko w przekładach rapsodów serbskich, gdzie zachowywał rytm oryginału 4 + 6. Poza tem w utworach własnych niekiedy tworzy zwrotki równe, z których wymienimy kilka typów bardziej zasługujących na uwagę. »Tęsknota« (»Pisma«, wyd. w Warszawie r. 1900, str. 55), ma sześciowierszowe zwrotki złożone z wierszy 6-zgłoskowych żeńskich i 5-zgłoskowych męskich:

Tęskna pierś się wznosi, Łza oblicze rosi,
Smutek myśli ćmi...
Piersi! czem się wznosisz? Łzo! czem oko rosisz?
Odpowiedzcie mi.

W przekładzie urywka poematu »Uranja« (str. 58) są rzadko spotykane (dotychczas tylko u Zaleskiego) wiersze 4 + 5¹ obok zwykłych 4 + 6:

Jak dnia goniec w wieńcu promienistym
Świetnie wschodził ranek moich lat.
Na nadziei młodej licu czystem
Rozpłomieniał jasny róży kwiat.

»Cicha noc«, piosnka »pod nutę łużycko-serbską« (str. 93, składa się z wierszy 4 + 4 i 4 + 3¹:

Boże słonko do gospody
Zaszło do snu złożyć skroń.
Mgły wilgotne wstają z wody,
Z łąk wieczorna wieje woń.

W innej piosnce, »Zbłąkana«, wiersze 4 + 4 przeplatają się z krótszemi: 3- i 5-zgłoskowemi:

Oh, jak smutne jest to życie,
Mój Boże!...
Jak to w bajce biedne dziecię,
Zbłąkane w borze.

Obok takich lub innych, mniej zajmujących pod względem rytmicznym zwrotek, jednostajnie się powtarzających, często w utworach Zmorskiego toczy się rytm zmienny, nieregularny, zwichrzony, bez bardzo silnych wzniesień i głębokich spadków, ale ciągle niespokojny, nigdy w zupełności nie ustalony. Jako typowy, można uznać utwór: »Na zwaliskach zamku w Czersku«. Zaczyna się on od 4-wierszowej zwrotki, w której z wierszami najzwyklejszemi (7 + 6), przeplatają się zupełnie niezwykłe: 6¹ + 7:

Po nagiem polu mgła się kłębami przewala,
Po nagich ścianach gór || dziko gra wiatr jesienny,
Drży dźwiękami srebrnemi białej Wisły fala,
Z poza czarnych szmat chmur || wyjrzał miesiąc promienny.

Ze względu na rymy: *gór — chmur, jesienny — promienny*, możnaby te dwa wiersze uznać za cztery: 6¹a, 7b, 6¹a, 7b; typ wiersza 6¹ + 7 znaleźliśmy raz tylko, u Kondratowicza. W dalszym ciągu mieszają się typy 7 + 6, 6 + 6, 5 + 6, 4 + 6, nie-

kiedy także 6 + 5¹, które raz tworzą czterowiersz; po nim aż do końca idą zwrotki czterowierszowe: jedna z bezśredniówkowych 8- i 9-zgłoskowców, dwie dalsze z wierszy dłuższych i krótszych każda i wreszcie dwie ostatnie z wierszy równiejszych:

Wiatr wtedy zaryczał, z gniewu się wściekł (6 + 5¹)
Ostremi kleszczami za dłonie mnie rwał,
I twarz moją zimnem, niby mieczem siekł,
I w oczy wilgotną zawieją mi plwał.

I w potężne ramiona swoje (9)
Olbrzymią basztę chwycił w pół (8¹)
Chciał, jak nić, zerwać ją we dwoje (9)
I wraz ze mną runąć nią w dół. (8¹)

Lecz gdy on się tak próżno silił, ja stanąłem (7 + 6)
Na szczycie już z gwiazd koroną nad głową, (5 + 6)
I ułamałem gałązkę dębową, (5 + 6)
I nią, jak berłem, skinąłem. (5 + 3)

A jako na skinienie czarodziejskiej laski (7 + 6)
Wicher zajęczał, i skonał w niemocy (5 + 6)
I po czarnym całunie nocy (4 + 5)
Nadsłoneczne polały się blaski. (4 + 6)
I olśniony ich zorzą uroczą, tajemną (7 + 6)
W całym swoim ogromie od końca do końca (7 + 6)
Obszar ojczystej ziemi, jak przed okiem słońca (7 + 6)
Jednym wielkim obrazem rozwinął się przede mną: (7 + 7)

Błyszczą szerokie jezior, rzek zwierciadła, (5 + 6)
Zielenią strojne kąpią się w nich brzegi, (5 + 6)
Wzbiegają w niebo stromych gór szeregi, (5 + 6)
Ciemnieją wieńce lasów, jak mroczne widziadła. (7 + 6)

A więc chwila przesilenia w walce z wichrem w rytmie zupełnie zmąconym, dalej chwilę triumfu dwukrotnie zaznaczają wiersze krótkie, ostatnie zaś dwie zwrotki mają rytm właściwie tylko raz zmącony niepotrzebnie przez wprowadzenie wiersza 7 + 7, który znacznie odrzyna się od innych, więcej niż 7 + 6 od 5 + 6 w ostatniej zwrotce.

Naogół należy powiedzieć, że wiersz Zamorskiego nie jest gładki, t. j. nieodrazu czytelnik chwyta jego rytm właściwy i zwłaszcza tam, gdzie są rytmy zmieszane, mimowoli często wykolejamy się w czytaniu. Niezawsze przyczynę można sobie uświadomić, np. wiersz:

Jednym wielkim obrazem rozwinął się przede mną

byłby łatwiejszym niewątpliwie do pochwycenia w rytmie,

gdyby w obu jego połowach akcenty były jednakowo rozłożone. Takich niegładkich czy nieharmonijnych wierszy ma sporo »Lesław«, nazwany przez autora fantazją. Fantazyjność jego wyraża się w wersyfikacji, i to dwojako: w zmienności rytmów, oraz w używaniu lub zupełnem miejscami zaniedbywaniu rymowania. Tutaj nieraz można wskazać, dlaczego jakiś wiersz wśród innych brzmi, jak dysonans, np. gdy przed średniówką znajduje się wyraz jednozgłoskowy bardzo silnie akcentowany:

Wielkość! potężne, czarodziejskie słowo!
Jakaż młoda pierś || od jego dźwięku
Nie zadrży wszystkich strun cudowną mową?

Razi również gdy przed średniówką stoją wyrazy jednozgłoskowe a w końcu wiersza spadek męski wyjątkowo wśród innych wierszy żeńskich, np.:

O, wielkości! ja czczę cię || a tyś nie obcą mnie.

Gdzie indziej znowu jednozgłoskowy nieakcentowany wyraz stoi zaraz na pierwszem miejscu po średniówce; a przed nią zamiast spadku paroksytonicznego jest proparoksytoniczny (na trzeciej od końca zgłosce):

Nie przyzywać mi || cię trzeba mądrością.

Niekiedy znowu wiersz cały swą formą odbiega od wszelkich typów tradycyjnych i niewiadomo, jak w nim umieścić średniówkę, np. w 11-zgłoskowcu:

Jam nad mędrców stokroć wielki miłością.

Czy go podzielimy na 4 + 7, czy na 6 + 5, zawsze to będzie coś przypominającego rytm prozy. Jeszcze gdzie indziej spotykamy silnie akcentowane obok siebie stojące dwa wyrazy jednozgłoskowe, np.:

Tam gdzie ślepnie blask słońc drogi mlecznej.

Należałoby czytać ze średniówką po 4-ej zgłosce (4 + 6), ale wtedy wyrazy: *blask słońc*, znajdują się w zbyt bezpośredniem sąsiedztwie; instynktownie średniówką je dzielimy, ale przez to otrzymujemy rytm zupełnie niezwykły (5^1 + 5). Słowem, zauważymy to samo u Zmorskiego, co i u Norwida, pewną chropowatość rytmu, tylko że tutaj nie jest ona usprawiedliwiona względami, jakie według naszego domniemania kierowały Norwidem, są więc tu dopuszczone, ale nie użyte w celu artystycznym, a przytem wydają się też nieco brutalnemi.

To samo z nimi dzieli **Leonard Sowiński** (1831—1887) przynajmniej w niektórych rytmach. »Ponad ziemią«, ma układ wierszy nierównomiernie mieszanych i to takich, w których nieraz trudno rytm wierszowy uchwycić, np.:

Gdziem był natenczas — nie wiem... Może w świecie
Zaklętym harf cherubinowych czarem
W kolumny mar niepochwytne... a może w starem
Elizjum cieni, bratnich poecie.

»Wojna«, złożona z mieszanych wierszy 7 + 6 i 5 + 6, oraz 5 + 5¹ ma niektóre z nieprawidłową średniówką, np. »Od ognia dum pie-|kielnych w głębi źrenic«. »Aż znikniesz wśród nie-|skończoności fal« i t. d., prawie w każdej zwrotce. Niezwykły rytm znajdujemy we »Fragmencie powieści«: 6¹ + 9; człony 9-zgłoskowe dzielą się na 4 — 5, lub 5 — 4; 6¹ rozkłada się na 3 — 3¹:

Dajcie mi furyj bicz i pochodnię hańby piekielną!
Wydarłbym z bratnich serc ten szał, gadzinę tę bezczelną,
Harpiję młodej krwi, hijenę wiecznie wściekłą z głodu —
Niech wyłaby, jak pies konający, w oczach narodu.

Nawet najpospolitszy typ wierszy, 13-zgłoskowy, u Sowińskiego wyróżnia się tem, że w nim poeta zupełnie lekceważył średniówkę, np. w dramacie »Na Ukrainie«:

Dopóty nic wspólnego z wami nas nie łączy,
A bratem naszym kmieć, z któ-rego krew się sączy...
Prawicie o szerzonym przez nich gdzieś poswarku
Pomiędzy stany naro-dowe... Żartujecie...
Chorągwią naszą równość! pod tym tylko znakiem
Na przyszłość wolno być Ru-sinem lub Polakiem...

Nie wprowadza nowych typów do rytmiki polskiej **Teofil Lenartowicz** (1822—1893), który pieśni swej »Lirenki« układał w wierszach jednostajnych albo też w zwrotkach o budowie wdzięcznej a przejrzystej. Z wierszy jego rzadko które nie dzielą się średniówką, jak np. 8-zgłoskowce (»Moja nuta«, »Za aniołem«), albo 7-zgłoskowce (»Nad Wisłą«, gdzie jest ich podział nieustalony na 4 + 3, albo 3 + 4). Poza tem wiersze 8-zgłoskowe dzielą się na 4 + 4 (»Złoty kubek«, »Pogrzeb«, »Jagoda«, »Coś tam o Kurpiach«, »Kołysanka«), a 7-zgłoskowe na 4 + 3 (»Narodziny«, »Życie sen«, »Wiochna«, »Duch sieroty«, »Mazur za wołami«). Ten rytm słusznie na-

zywają mazurowym, ale tu trzeba zauważyć, że pisane są w nim zarówno pełne swobody i wdzięku utwory (»Wiochna«), albo odznaczające się pewną zamaszystością (»Narodziny«), ale także głęboko przeniknięte smutkiem i tęsknotą (»Duch sieroty«). Nie tyle takt, ile tempo i melodja charakteryzują nastrój muzyczny; na dowód tego podajemy dwa wyjątki w jednym rytmie »mazurowym«, a w zupełnie różnym nastroju (dur i mol):

Chłopak pędzi, a krzyka,
Że aż kładą się szkapki;
Grajek wziął się do smyka,
Spuścił nogi przez drabki:
Dylu, dylu od ucha,
Kto ma uszy, niech słucha.

Jedna zimna mogiła
Moją biedę skończyła,
Siwy dziad mnie pochował,
On mnie płakał, żałował,
On mnie ubrał w sukienki
Do tej zimnej trumienki.

Z innych wierszy średniówkowych 12- i 10-zgłoskowe dzielą się na połowę, a nadto występują też tak spopularyzowane w okresie romantyzmu 12- i 9-zgłoskowce, dzielone na równe 3-zgłoskowe człony.

Ze zwrotek różnowierszowych prócz dopiero co wspomnianej (z 12- i 9-zgłoskowców złożonej), wspomnimy naprzód o czterowierszowej, złożonej z przeplatanych wierszy typu 4 + 4 i 6 (»Dziewczęta«, »Jaskółka«, »Nowy nastrój«), np.:

Oj, wesołaż ja dziewczyna, Wszystko mi się śmieje:
Dla mnie kwieci się dolina, Dla mnie wietrzyk wieje.

Łatwo te czterowiersze sprowadzają się do dwuwierszy typu 8 + 6 z tą różnicą, że tu 8-zgłoskowe człony rymują z sobą i dlatego za osobne wiersze je uznajemy. Jest to więc modyfikacja wiersza najdawniejszego trójdzielnego, który jest odwiecznym wierszem polskim, może pochodzenia ludowego. Użył go Lenartowicz w »Bitwie Racławickiej«, gdzie ma formę 4 + 4 + 6, przy czem 4-zgłoskowe człony rymują z sobą, ale bynajmniej nie zawsze.

Do starych też typów należy zwrotka z 10- i 8-zgłoskowych wierszy złożona (po 2 razy: 5 + 5, 5 + 3) w »Rozmowie ze słowikiem«; z rzadszych sprzężeń wierszowych spotykamy 4 + 4, 4 + 3[1] we »Wspomnieniu«:

Tam w ojczyźnie znałem jedną,
Wiesz, Leonie, jedną z tych,
Co rumienią się i bledną,
W jednej chwili płacz i śmiech.

W dramacie »Sędziowie ateńscy« Lenartowicz użył kilku rodzajów wiersza, mianowicie pospolitych rytmów: 7 + 6, 5 + 6, 5 + 5, 4 + 4 (mieszanych niekiedy z $4 + 3^1$, albo nawet $3^1 + 3^1$), a wreszcie heksametru, liczącego jednak zawsze 16 zgłosek ze stałą średniówką 8 + 8:

O, piękna pani! czy wdzięków swych na świat dziś nie pokażesz?
Spojrzyj: ze wszystkich stron ciągną ateńskie męże i żony...

Zwykłemi rytmami zadowalniał się też **Władysław Ludwik Anczyc** (1824—1883). W wydawnictwie: »Władysław Ludwik Anczyc: życie i pisma«, t. I, str. 191—194, dr. Szyjkowski podnosi rytmiczność »Pieśni zbudzonych«, polegającą »na symetrycznej kombinacji jednorodnych miar w wierszu o przeważnie parzystej liczbie zgłosek«. Podano tu wzory metryczne różnych pieśni, co my wyrażamy w cyfrach odróżniając znakiem + stałą średniówkę, odgraniczającą człony wiersza, a znakiem — granice najmniejszych rytmicznych cząstek wierszowych. Otóż dr. Szyjkowski zaznacza, że najchętniej w tych pieśniach Anczyc używał wierszy 8-zgłoskowych 4 + 4 (tak zw. trochaicznych), nieraz na zmianę z 6-zgłoskowcami typu 2 — 2 — 2 (»Pieśń bojowa«, »W świętokrzyskim lesie«, »Lelewel«, »Ułan«); trzeba jednak zaznaczyć, że nieraz 6-zgłoskowce, jak to bywa zwykle zresztą, miewają i tutaj formę 3 — 3, nietylko 2 — 2 — 2, np.: »Drożyną się wlecze«, »A Walek mu rzecze«, »Szczęść Boże! Na wieki!« i t. d. (»W świętokrzyskim lesie«). Autor upatruje w rytmice niektórych pieśni Anczyca bardzo subtelnych odmian rytmicznych, np. mówi, że w »Śpiewie rzemieślników polskich« znajdujemy »kombinację trochaicznego tetrametru z amfibrachicznym dimetrem co drugi wiersz na przemiany«, a więc tutaj 6-zgłoskowce mają być typu 3 — 3, tymczasem zaraz w początkowych zwrotkach mieszają się oba rodzaje 6-zgłoskowca, np. zwrotka pierwsza:

Hej cechowi, nie cechowi!
Uchwyćmy broń w ręce (3 — 3)
Trzeba zbójcy Moskalowi
Myśleć o sukience (2 — 2 — 2)

Zwrotka czwarta:

Rymarz w szory go ubierze,
Batów setkę wlepi, (2 — 2 — 2)
Wyszlifują go szlifierze,
Kitem szklarz zalepi. (2 — 2 — 2).

Jeszcze parę przykładów, stwierdzających, że sprowadzanie rytmów polskich do stóp metrycznych prowadzi do błędnych zapatrywań. Czytamy: »Wiersze«: »Rozboje Moskwy« i »Żandarmy«, mają wspólny wzór 10-zgłoskowego tetrametru o systematycznie ułożonych miarach amfibrachu i trochaju: ⏑ – ⏑ | – ⏑ ‖ – ⏑ | ⏑ – ⏑«. Tymczasem pierwsze wiersze »Rozbojów Moskwy« są takie: »Z zachodem słońca, w boru gęstwinie« (3 — 2 + 2 —3), »I z echem wiatru z oddali płynie« (3 — 2 + 3 — 2), »Gradem żelaza zioną wciąż działa« (2 — 3 + 2 — 3) i t. d., gdy według naszego sposobu oznaczania rytmu winno być stale: 3 — 2 + 2 — 3. Autor też pisze: »Z innych, szczególnie rytmicznych form w »Pieśniach Zbudzonych« zasługuje na uwagę 10-zgłoskowy wiersz »Jeńca« o dwojakiej naprzemian budowie: tetrametr z cezurą w połowie: – ⏑ | – ⏑ ‖ ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ i pentametr trochaiczny z cezurą po drugiej stopie – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑, podług naszego oznaczania powinnyby się tu kolejno zmieniać wiersze: 2 — 2 + 3 — 3 i 2 — 2 + 2 — 2 — 2. W rzeczywistości okazuje się, że mamy tu zwykły typ 4 + 6 bez żadnych szczególniejszych na zmianę różniczkowań. Druga zwrotka brzmi:

Jeńców kazał ten Polak wyrodny	(4 + 3 — 3)
Wiązać do drzew, gdy sił im nie starczy	(4 + 3 — 3)
I żołdakom strzelać jak do celu	(4 + 2 — 2 — 2)
Pośród jeńców był młodzian urodny	(4 + 3 — 3)
Wszystkie myśli poświęcił dla Polski	(4 + 3 — 3)
Cytadela warszawska go znała	(4 + 3 — 3)
Harda dusza śród silnego ciała	(4 + 2 — 2 — 2)
A nazwisko nosił: Kaźmierz Wolski.	(4 + 2 — 2 — 2)

Słusznie dr. Szyjkowski zauważył, że »Pieśni zbudzonych« mają ton i ogólny charakter analogiczny z »Pieśniami Janusza« Wincentego Pola. I tutaj jest rytm urozmaicony, energiczy, łatwy do uchwycenia uchem, a więc nadający się do piosnek popularnych. Z oryginalniejszych wyróżnić trzeba wiersze »Burzy«, utrzymane naprzemian w dwu typach wielośredniówkowych: 3 + 3 + 3 + 3 i 3 + 3 + 2[1]:

Dmie wicher szalony, tumanem w twarz ciska
I czuby stuletnich rwie drzew,
Po gromie grom huczy, po błysku błysk błyska,
By niebo rozlało się w krew.

W powszechnie znanej »Pieśni strzelców« dwie pierwsze

zwrotki składają się na zmianę z wierszy: $4^1 + 3 + 4$ i $4^1 + 3 + 3^1$:

Hej bracia wraz! nad nami orzeł biały
A przeciw nam śmiertelny stoi wróg...

Po takich ośmiu wierszach następuje stale powtarzający się czterowiersz $2^1 + 2^1$, $3 + 3^1$, $2^1 + 2^1$, $3 + 3^1$:

Hej trąb, hej trąb
Strzelecka trąbko w dal!
A kłuj, a rąb
I w serce lub w łeb pal!

»Żandarmy« mają zwrotki z dwu rodzajów wierszy złożone: $5a + 5a$ i $3 + 4^1$; ponieważ pierwszy wiersz ma rym wewnętrzny, za dwa wiersze może być uznany, przeto zwrotka ma formę taką: 5a, 5a, $3 + 4^1$b, 5c, 5c $3 + 4^1$b:

Przez pola, krzaki Pędzą junaki
Na dzielnych koniach co sił,
Iskrzą rusznice, Dźwięczą szablice,
Tumanem kłębi się pył.

»Poranek w borach Litwy« zapewne ze względu na litewskie pochodzenie Mickiewicza ma rytm ten sam, co »Budrys« i »Czaty«, a i rymy tak samo są rozłożone. Choć niezwykły, ale jednostajny rytm $6 + 5^1$ ma »Oracz«:

Pod lasem po roli lemiesz szybko mknie
I starzec, dąb zgięty, kraje zagon swój,
A słońce z chmur czarnych krwawy promień śle
I barwi szkarłatem srebrny włos i strój.

Tak popularny w Polsce rytm, nazwany przez nas najdawniejszym trójdzielnym, znajdujemy w utworze »Zielone świątki« (4 + 4 + 6):

Na Zwierzyńcu stoi wózków niezliczone stado,
A wciąż nowe z za klasztoru i jadą, i jadą...

Z samych krótkich wierszy i z samych trójkowych członów składa się »Drapieżne ptaszę« (3 + 3a, 3 + 3a, 3 + 3b, 3b): »Figlarka, pustotka, I groźna, i słodka Drapieżna ptaszyna, Dziewczyna«.

Pieśń Tyrteusza w natchnionym utworze »Tyrteusz« ma dwa rodzaje wierszy: $4^1 + 7$ (jak w »Wezwaniu do Neapolu« Mickiewicza) na zmianę z : $4^1 + 6^1$:

Znacie ten kraj, co mu stopy skaliste
Zmywa toń mórz, a Olimp wieńczy skroń;
Kastalskich wód kryształy biją czyste,
Słowików pieśń i róż zachwyca woń?

W chwili dobrego humoru Anczyc napisał »List-puhar« (t. I str. 361), gdzie wiersze krótsze i dłuższe w liczbie 45 układają się tak, że tworzą rysunek puharu; geometryczną figurę rombu układał z wierszy poważnych **Jan Nepomucen Jaśkowski,** pisząc w ten sposób utwór »Początek zimy«, złożony z czterech zwrotek; każda z nich liczy 13 wierszy: rozpoczyna wiersz 2-zgłoskowy, każdy zaś następny ma o jedną zgłoskę więcej aż do 8-zgłoskowego, poczem znów w taki sam sposób wierszom ubywa po jednej zgłosce:

Kwiaty!
Dąbrowo!
Żegnajcie nam!
Anioł zatraty
Z północnych wyjrzał bram
I rzekł zniszczenia słowo,
A na to słowo dokoła
Wiedną i trawki i zioła,
Twarz się przyrody mieni,
Jej skroń obleka pleśń
I nieskończona
W przestrzeni
Kona.

IX. PARNAS POLSKI

Asnyk, Faleński, Konopnicka, Gomulicki — stanowią grupę poetów, którzy zyskali sławę przedewszystkiem za swe utwory w rozmiarach niewielkie, a odznaczające się przy prostocie środków artystycznych niezmierną wytwornością formy. Mimo »Pana Balcera w Brazylji« Konopnickiej, mimo utworów dramatycznych Asnyka, głównym zakresem ich pisarskiej działalności była liryka, przeważnie refleksyjna, filozoficzną albo społeczną ideą natchniona, miarkowana w polocie, a przez to właśnie dająca pole do wykończenia, wydoskonalenia formalnego. Dlatego też można ich nazwać parnasistami, czułymi na klasyczne piękno i szukającymi dla tego piękna nowego wyrazu, nowej formy. Panują nad tą formą znakomicie, stosują do swych potrzeb wszelkie jej odmiany, tworzą nowe rodzaje rytmów i zwrotek, pragną czytelnika wzruszyć ale zarazem i olśnić, zachwycić pięknem. Oczywiście są też między nimi różnice; każde nazwisko budzi w nas obraz odrębnej jednostki, mającej własny charakter i własną lutnię mimo rysów wspólnych.

Znacznem bogactwem rytmiki i niezwykłą czystością rytmu odznaczają się poezje **Adama Asnyka** (1834—1897). Nie będziemy się kusili o przedstawienie całej rozmaitości rytmów jego i ograniczymy się tylko do wykazania albo zupełnie nowych, albo przynajmniej mało dotychczas w wersyfikacji polskiej rozpowszechnionych. Zaczynając od najkrótszych, notujemy wiersz 1-zgłoskowy, naturalnie w zwrotce różnowierszowej (»Prośba«, 8 zwrotek):

O mój ty aniele, ty rękę
Daj!

Przez łzy i mękę
Przez ciemny kraj
Do jasnych źródeł ty mnie doprowadź,
Racz się zlitować.

Wiersz 3-zgłoskowy, w dwu rodzajach zwrotki różnowierszowej. Raz w połączeniu z wierszami 8-zgłoskowemi:

Chłopca mego mi zabrali,
Matulu!
W świat daleki go pognali,
A ja za nim umrę z bólu...
Dałam na mszę sznur korali,
Niechaj Pan Bóg go ocali
Matulu!

Drugi raz zamyka zwrotkę z wierszy 7- i 6-zgłoskowych, które rozkładają się na 4 + 3 i 3 + 3 (»Wierzba na pustkowiu«, 20 zwrotek):

Stoi wierzba płacząca
Nad ciemnem jeziorem,
Drży w promieniach miesiąca,
Kiedy wietrzyk ją trąca
Wieczorem.

Wiersze 3-zgłoskowe męskie w połączeniu z wierszami 4 + 6 (»Jedna chwila«, 6 zwrotek):

Zobaczyłem ją tylko na chwilę
I już pewnie nie ujrzę jej więcej —
Dziwny los,
W moich piersiach wstało pragnień tyle,
Moje serce zabiło goręcej
Na jej głos.

Wiersze 5-zgłoskowe męskie w połączeniu z 4 + 4, 4 + 3¹ i 6 w »Niezabudki kwiecie«, oraz w zwrotkach czterowierszowych izorytmicznych (»Różowa chwilka«, 25 zwrotek):

Pięknym jest ten gaj,
Piękną jezior toń,
Pięknym świeży maj,
Co roznosi woń.

Wiersze 6-zgłoskowe męskie (zwykle dzielące się na 3 + 3¹), przeplatane z 7-zgłoskowcami typu 3 + 4 (»Zwiędły listek«, 6 zwrotek):

Nie mogłem tłumić dłużej
Najsłodszych serca snów,
Na listku białej róży
Skreśliłem kilka słów.

Takież wiersze tworzą zwrotki »Echa kołyski« (91 wierszy). Nieczęsto spotykane wiersze 3 + 4 znajdujemy jeszcze w zwrotkach różnorytmicznych krótkiego utworu »Szczęśliwa młodość«. Wiersze 7-zgłoskowe męskie albo nie mają stałej średniówki (przeplatane z 8-zgłoskowcami, »Kamień« 8 zwrotek), albo dzielą się na 4 + 3¹, np. w dopiero co wspomnianych zwrotkach »Niezabudki kwiecie«, jako też w połączeniu z wierszami typu 4 + 4 (»Aszera«, 12 zwrotek, w każdej z nich dwa wiersze typu 4 + 3¹).

W jednym utworze, z samych 7-zgłoskowców złożonym, przeplatają się regularnie odmiany: 3 + 4 i 4 + 3 w sześciu czterowierszowych zwrotkach:

Błąka się wicher w polu,
Nie wie, w którą wiać stronę;
Błąka się w dzikim bolu
Moje serce zmęczone...

Wiersze 8-zgłoskowe mają kilka odmian u Asnyka: prócz najzwyklejszego typu 4 + 4 (np. »Chłopca mego mi zabrali«), spotykamy często typ 3 + 5 (»Tęsknota«, »Anielskie chóry«, »Gdybym był młodszy«, »Karmelkowy wiersz«, »Echo kołyski«), w zwrotkach równo- lub różnowierszowych, jak np. w »Tęsknocie«:

Obłoki, co z ziemi wstają
I płyną w słońca blask złoty,
Ach, one mi się być zdają
Skrzydłami mojej tęsknoty.

Stale też niekiedy ukazuje się typ 5 + 3 (»Wierzba na pustkowiu«, lub »Siedzi ptaszek«; ostatni w wierszach równych). Wreszcie bywają też ośmiozgłoskowce męskie w dwu odmianach: 5 + 3¹, oraz 4¹ + 4¹. Pierwszy typ przeplata się z wierszami typu 5 + 4 (»Ja ciebie kocham«) albo z 8-zgłoskowcami bezśredniówkowemi (»Ach powiedz«):

Ach powiedz, powiedz! jaki Bóg
W nadziemskie ubrał cię szaty,
Abyś w piękności zbrojna łuk
Zburzyła promienne światy

albo z 7-zgłoskowemi wierszami (»Daremne żale«):

Daremne żale, próżny trud,
Bezsilne złorzeczenia!
Przeżytych kształtów żaden cud
Nie wróci do istnienia.

Typ drugi ($4^1 + 4^1$) w kolejnej zmianie z 7-zgłoskowcami (3 + 4) w 6 zwrotkach »Ulewy«:

Na szczytach Tatr, na szczytach Tatr
Na sinej ich krawędzi
Króluje w mgłach świszczący wiatr,
I ciemne chmury pędzi.

Żaden dotychczas z poetów naszych nie wydobył z 7- i 8-zgłoskowych wierszy takich subtelnych uroków rytmicznych, jak właśnie Asnyk przez sprzęganie z sobą różnych odmian każdego typu według stałego porządku.

Wiersza 9-zgłoskowego typ $4^1 + 5$ sprzęga się z 5 + 3 (»Ty czekaj mnie«), z 3 + 4 (»Dałam ci moc«). Pierwsze zwrotki brzmią:

I. Ty czekaj mnie, dzieweczko cudna
Pod tą wysmukłą topolą!
Przysięgam ci, choć to rzecz trudna,
Że wrócę — gdy mi pozwolą.

II. Dałam ci moc nad sercem ludzi,
Moc, której próżno przeczą,
Gdyż ona łzy i zachwyt budzi,
Wstrząsając pierś człowieczą.

Drugi rodzaj 9-zgłoskowca dzieli się na 3-zgłoskowe człony; dwa takie wiersze tworzą zwrotkę wraz z dwoma wierszami 8-zgłoskowemi, często rozkładającemi się na 3 + 2 + 3 (»Powój«, 16 zwrotek):

Niejedna wesoła piosenka
W wiosenne wieczory lub ranki
Wybiegła z tego okienka
Strojnego w białe firanki.

Pospolity rodzaj 10-zgłoskowca 4 + 6 w jednym utworze Asnyka przybiera stałą formę 4 + 3 + 3 w dwuwierszach kończących zwrotkę, w której pierwszej części są równe 7-zgłoskowce typu 4 + 3 (»W zatoce Baja«, 12 zwrotek):

Cicho płyńmy, jak duchy,
Białe żagle nawiążmy;

Toń tak głucha, milcząca,
Fala o brzeg nie trąca,
Więc utajmy namiętne wybuchy
I wzrok łzawy w ciemności pogrążmy.

Inną odmianę: $4^1 + 6$ spotykamy w zwrotce: $4^1 + 6$, $4^1 + 4 + 4$, $4^1 + 6$, $4^1 + 6$ (»Ludzkości!«, 4 zwrotki):

Ludzkości! ty Atreusza rodzie,
Wśród ciągłych walk idziesz naprzód niespokojna,
I własną pierś ranisz w tym pochodzie,
Głucha na łzy, nienawiścią zbrojna.

Oba te ostatnie rodzaje rytmu zostały po raz pierwszy do wersyfikacji polskiej przez Asnyka wprowadzone, zarówno jak i 11-zgłoskowiec, podzielony na trzy człony: 4 + 4 + 3:

Szkoda kwiatów, które więdną w ustroni
I nikt nie zna ich barw świeżych i woni;
Szkoda pereł, które leżą w mórz toni;
Szkoda uczuć, które młodość roztrwoni.

O 12-zgłoskowcu dzielącym się stale na 3 człony: $4^1 + 4$ + 4 dopiero co wspomnieliśmy i przytoczyliśmy jego przykład (»Ludzkości!«); jest on — jak to zaznaczyliśmy — wynalazkiem Asnyka, zarówno jak i inna odmiana 12-zgłoskowego wiersza: $6^1 + 6$ (»Myślałem, że to sen«):

Myślałem, że to sen, lecz to prawda była:
Z nadziemskich jasnych sfer do mnie tu zstąpiła,
Przyniosła dziwny blask w swoich modrych oczach,
Przyniosła kwiatów woń na złotych warkoczach.

Oddawna znany w wersyfikacji naszej rytm »trójdzielny« 4 + 4 + 6 tworzy u Asnyka dwuwiersze w guście paraleli ludowych:

Przykro, przykro jest dębowi, gdy go robak toczy,
Ale przykrzej nie móc płakać, gdy łez pełne oczy.
Smutno biednej jest ptaszynie, gdy jej skrzydła urzną,
Ale smutniej jeszcze temu, co kocha napróżno.

Z wierszy nieregularnie mieszanych powstała »Oda«, sławiąca potęgę miłości. Nie wywiera ona silnego wrażenia, wydaje się chłodną i sztuczną, rozkład wierszy dłuższych i krótszych nie znajduje psychologicznego uzasadnienia; przy jej czytaniu mimowoli przychodzi na myśl dytyramb Naruszewicza, gdzie też deklamacja ma udać uniesienie do zawrotnej

wysokości. »Oda« Asnyka jest przeniknięta mądrością i szlachetnem, ale bynajmniej nie gwałtownem, płomiennem uczuciem. Stanowi ona przykład pouczający, jak nieregularne mieszanie wierszy bez przewodnictwa prawdziwego zapału staje się poprostu czczą mieszaniną rytmów.

Jedną z najbardziej skomplikowanych zwrotek u Asnyka jest na wzór niby antyczny zbudowana zwrotka poemaciku »Lykofron do fatum«. Wrażenie jednak jej kunsztowności zwiększa się ponad właściwą miarę wskutek tego, że poeta optycznie podzielił ją na szereg wierszy znacznie się różniących liczbą zgłosek: od 5 do 16:

Już dogorywał świat grecki — minęły wieki
Potężnych natchnień młodzieńczych i wyschły źródła twórczości,
Wśród sporu biegłych sofistów
Konało piękno.
Umilkły lutnie poetów. Jeden z ostatnich,
Żyjący wówczas Lykofron, co skrycie czcił jeszcze Muzy
Na progu opustoszałej
Świątyni bogów
Na marmurowej tablicy ten napis wyrył.

Z analizy rytmu wypada, że mamy tu wiersze liczące zgłosek 16, a zasadniczo dzielone na 8 + 8, dalej 13-zgłoskowe typu 8 + 5, następnie 8-zgłoskowe i wreszcie 5-zgłoskowe. Ponieważ rymów niema wcale, przeto podział ten jest w pewnej mierze dowolny i można go nieco zmienić. Mianowicie zauważamy, że wiersze 5-zgłoskowe stale i bezpośrednio następują po 8-zgłoskowych, można więc uznać każde z tych par wierszy za wiersz jeden o rytmie 8 + 5 a wtedy budowa zwrotki znacznie się uprości. Za przykład weźmiemy zwrotkę trzecią, gdyż w drugiej błąd zaszedł (jej wiersz 5-y liczy 8 + 3 zam. 8 + 5 zgłosek).

Pierwotnie przed twoim tronem stał ród kwitnący
Promiennych blaskami niebian, którzy z twojego ramienia
W przystępnej ludziom postaci rząd sprawowali.
Wypełniał światów przestrzenie orszak tęczowy,
I igrał w powietrznej fali ogniami nieśmiertelności,
I złotą jutrznią Olimpu oczom śmiertelnych
Przesłaniał oblicze twoje nieubłagane.

Pozostają więc tu tylko dwa rodzaje wierszy: 8 + 8 i 8 + 5, wiersze te jednak od typów nowoczesnych różnią się tem, że każdy z tych dwu rodzajów ma stałą a właściwą sobie

liczbę akcentów (przycisków wierszowych): dłuższe mają ich po 6 więc przypominają heksametr (tak samo jak podobne wiersze Kondratowicza, albo jak wiersze typu 7 + 8 Norwida i Kondratowicza), a krótsze liczą takich przycisków po 5. Przycisk pada na cząstkę metryczną, liczącą 3 lub 2 zgłoski, a więc przy czytaniu otrzymujemy wrażenie skandowania, tylko że nie może tu być mowy o daktylach, ponieważ bardzo często wiersze zaczynają się od wyrazu trzyzgłoskowego lub trzyzgłoskowej pary wyrazów z akcentem na zgłosce środkowej, a więc niejako na wzór amfibracha, np. »Pierwotnie«, »Promiennych«, »I igrał« i t. d. Rozkład akcentów w wierszach 16-zgłoskowych jest taki, że wypada ich 3 przed średniówką i tyleż po niej, a w 13-zgłoskowych trzy akcenty przed średniówką i dwa po niej.

Na drobne człony dzielą się wiersze »Memnona«, gdzie w 4-wierszowej zwrotce mamy aż trzy rodzaje rytmu: 4 + 4 + 3 (wiersz pierwszy i trzeci), 4 + 4 + 3^1 i 4 + 5^1:

Niedaleko oceanu wybrzeży
W cichej grocie gdzie się jutrznia zwykła kryć,
Ranny Memnon na wilgotnych mchach leży
I nie może umrzeć ani żyć...

Felicjan Faleński (1825—1910) ma sławę przedewszystkiem wytwornego rymotwórcy. We wcześniejszych swoich poezjach (»Kwiaty i kolce« 1856) wiele utworów ułożył w rytmie nieregularnie zmiennym, a ta zmienność bywa tem częstsza i tem naglejsza, im silniejsze jest napięcie uczuciowe utworu. Słabo zaznacza się w »Tęskności na wiosnę«, silniej w »Kochance piewcy«, »Życie sen«, lub »W noc gwiazd«. Wyrażenia mocniejsze, nacechowane energją, lub rozpaczną pewnością znajdują tu formę krótszą, zwięzłą, np.:

W noc gwiazd to było znów. W noc gwiazd — w tej chwili
Nie było pieśni w ustach mych. Lecz niby
Jako gdy marząc ponad płynne szyby
Wód zwierciadlanych duch się twój pochyli —
Że sam już nie wiesz, czy to ty, czy nie ty...
Wszystko, jak wtedy... Tylko że — że ze mną
Nie było więcej nikogo.
O święte cienie! Gdzieście wy?... Niestety!
Daremno wołać, daremno!

Zwrotki w tym zbiorze naogół są podobne budową do innych u dawniejszych i współczesnych poetów, ale trafiają się

między niemi bardziej oryginalne, np. złożona z wierszy 8-zgłoskowych męskich ($5 + 3^1$), z 9-zgłoskowców stale dzielonych średniówką ($5 + 4$), oraz z 6-zgłoskowych męskich ($3^1 + 3^1$ lub $3 + 3^1$) »Tęskne chłopię«:

Brzegiem jeziora chłopiec szedł,
Z zielonej wierzby skręcił flet,
I grał tak rzewnie, tęskno, łzawo,
Jakby liść zwiędły gwarzył z trawą,
Jakby już Boży świat
Wskróś wiądł, i marzł, i bladł.

Ze względu jednak na niezwykłość typów wierszowych, zaznaczyć trzeba dwa utwory. W pierwszym, »Konający Gladjator«, są zwrotki 5-wierszowe: $6^1 + 7a$, $5 + 6^1b$, $6^1 + 7a$, $6^1 + 7a$, $5 + 6^1b$:

Śmiertelnie pchnięty w pierś, konał, jak lew, gdy kona,
Zapaśnik cyrku. A w oczach zmierzchł mu dzień —
Strumieniem wrzącej krwi uciekał żywot z łona,
Od źródeł, kędy duch, tryskała krew spieniona,
I brocząc piasek, chciwie wsiąkała weń.

W utworze drugim, »Bój-zabawa«, zwrotki są zbudowane według wzoru następującego: $6 + 7a$, $4 + 3b$, $6 + 7a$, $6 + 7a$, $4 + 3b$; przytaczam dwie zwrotki ze środka:

Stanie mąż przed królem — dziwo prawi nad dziwa,
Król go słucha zdumiały.
Dziwnyż lud ten grecki! bój zabawą nazywa —
Swoi walczą swoich, krew w nich zda się bo chciwa,
Chciwa nagród a chwały.

Tak mąż prawi zdziwna. Wtem król rzeknie mu na to:
Powiedz sługo pokory!
Pewnie łup zwalczonych, skarby lśniące bogato,
Pewnie dank od króla jest zwycięzcy zapłatą,
Pierścień, szkarłat, bisiory?

Umyślnie przytoczyłem dwie zwrotki, aby tem wyraźniej wykazać, że w wierszach tych znajdujemy cechę, której nie spostrzegliśmy nigdzie dotychczs. Gdy szczegółowo rozbierzemy ustrój wierszy, okaże się, że wprawdzie nie ma z nich żaden więcej nad jedną ustaloną średniówkę, natomiast rozłożenie w nich akcentowanych cząstek jest zawsze jednakowe: w wierszach krótszych ⏑ – | ⏑ – ‖ – ⏑ –, w wierszach zaś dłuższych każdy z członów dzieli się na 3 cząstki rytmiczne: 2 — 2 — 2 + 2 — 2 — 3, czyli ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ‖ ⏑ – | ⏑ – | – ⏑ –. Zwy-

kle granice cząstek wypadają razem z granicami wyrazów, ale niezawsze, dlatego też przyjmujemy jedną tylko stałą średniówkę, ze względu na takie wiersze, jak:

Dziwny | lud ten | grecki, || bój za- | bawą | nazywa...
Pewnie | łup zwal- | czonych || skarby | lśniące | bogato,
Pewnie | znak od | króla || jest zwy- | cięzcy | zapłatą.
Ni łup | zwalczo- | nego, || ni skarb | lśniący | bogato,
Ni też | łask za- | szczyty || ni dank | męstwa | zapłatą i t. d.

Mamy więc tu wiersze, oparte na zasadzie jednostajności akcentów, czyli wiersze toniczne. Są tu one zbyt jednostajne, ponieważ składają się prawie wyłącznie z cząstek dwuzgłoskowych. Inne typy i to w znacznej obfitości znajdujemy w późniejszym zbiorku poezyj Faleńskiego p. t. »Meandry« (1892, wydanie II, Kraków, 1898). Oto np. na str. 46 (N-o 130):

Widzę wśród || wspomnień || cmentarzy —
W boleści || która || jest niema,
Łączą się || dłońmi || obiema
Zarówno || młodzi || jak starzy...
Może też || gdzie się || to zdarzy,
Lecz może || tego || i niema,

Tu dzielą się wszystkie wiersze średniówkami, gdyż ani razu granica cząstki rytmicznej nie przecina wyrazu, jak to się dzieje gdzie indziej, np.:

Od pól przed- | wiecznej | Zagłady,
Kędy w tu- | manach | szlak ginie
Poprzez bez- | wodne | pustynie
Po ciérniach | krwią zna- | cząc ślady
Wciąż orszak | snuje | się blady
Ku Józa- | fata | dolinie...

Niekiedy tylko trafi się błąd akcentowy, np. w tym samym N-rze 246 na 30 wierszy znajdujemy nieprawidłowe:

Milczące | obło- | ki płyną...
I chłodne | lata- | ją dreszcze...
Cień krwawy | boże- | go Syna...

Z przytoczonych wyżej wierszy jeden też mógłby bardzo wymagający słuch urazić: »Po cierniach | krwią zna- | cząc ślady«. Następują w nim bezpośrednio jedna po drugiej dwie akcentowane zgłoski: »Krwią zna- | cząc«, ale akcent wyrazu: »Krwią« jest znacznie silniejszy od akcentu padającego na: »zna-«, więc stosunek wzajemny akcentu jest tu takiż sam, jak w innych cząstkach dwuzgłoskowych. Wreszcie w rozpoczy-

nających wiersze cząstkach 3-zgłoskowych akcent pada to na początkową, to na środkową zgłoskę.

Z wyjątkiem dwu wierszy krótkich jednakowe jest rozłożenie akcentów w N-o 272:

Mówiono | starym: || W grzmieniu | błysków | chodzę
Bóg, sędzia | straszny! || a ty | masz być | święcie
Mej grozy | sługą — || i masz | mieć na | wstręcie
Nie twoich | braci — || i masz | bać się | srodze
Mej pomsty | gniewu. || Gdyż jest | w Zbożnej | Trwodze
Mądrości | wszelkiej po- | częcie.
A nam rze- | czono: || Bądźcie | sercem | prości.
Jam Pan! a | z wami || dzielić | chcę cier- | niową
Dolę a | kiedy || świadczyć | was przy- | zową,
To niech przed- | wieczna || Złość wam | poza- | zdrości
Kochania | Mocy. || Bowiem | jest w mi- | łości
Ostatnie | Mądrości | słowo.

Raz jeden w cząstce trzyzgłoskowej akcent pada nie na środkową, ale na pierwszą zgłoskę: »Dolę a«.

Nr. 276 ma wiersze podzielone na 3 + 2 + 3, ale pierwszy człon 3-zgłoskowy ma akcent chwiejny:

Kogóż z nas || ból nie || oniemi,
Gdy spojrzy || w księgę || rozwartą,
Na której || karta || za kartą
Spisano || głoski || krwawemi
Walkę o || byt na || tej ziemi,
Na której || być nie || jest warto!

N-o 291 ma zbudowane wiersze inaczej: 2 — 2 + 3:

W świata | drogę || nieznaną,
Idzie | ziemskie || pacholę,
Nie wie, | czy mu || złą dolę,
Czy też | dobrą || mieć dano.
A za | całe || swe wiano
Z nieba | wolną || wziął wolę.

W następnej zwrotce są wiersze, w których granica między pierwszą a drugą cząstką wypada w środku wyrazu:

Czy w zło- | cistej || komorze,
Czy w po- | kutnym || popiele.

Tego rodzaju wierszy jest tu znaczna liczba; zarzucić im tylko można, że zbyt wiele mają cząstek 2-zgłoskowych. Cząstki te naogół liczą po 2 lub po 3 zgłoski; zazwyczaj oddzielają je średniówki, ale bardzo często granica cząstki przecina wyraz, a więc wtedy nie może być uznana za średniówkę. W każdym

jednak razie ogromna przewaga zgodności między granicą jednostki rytmicznej a końcem wyrazu wskazuje, że ten rodzaj wierszy »tonicznych« jest modyfikacją wierszy dzielonych średniówkami na drobne człony; wiersz członkowany powstał z rytmicznie mniej uporządkowanego pod wpływem towarzyszącej melodji, i drogą naśladownictwa ten rodzaj techniki zczasem objął też wiersze nie przeznaczone do śpiewu. Potem znów z wierszy członkowanych zaczęły powstawać wiersze dzielone na cząstki rytmiczne w ten sposób, że obok dążenia do jednostajności akcentów zaniedbano starania o to, by granica jednostki rytmicznej była zarazem granicą wyrazu. Swoją drogą wiersze toniczne mają też pewne cechy zbliżające je do wierszy »metrycznych«.

Na dowód, że nie w każdym utworze wiersze dadzą się rozłożyć na jednostajne cząstki rytmiczne, przytaczamy jedną jeszcze zwrotkę Faleńskiego:

Z inąd | zaś w sło- | necznej | chwale
W ślad za | Gwiaździstą | Królową
Z ust dźwięcząc | pieśń Żywe | Słowo
Ćmy czystych | dusz oka- | zale
Płyną, | jak jasne | wód fale
W dolinę | Józa- | fatową.

Na trzy części rytmiczne dzielą się jego wiesrze 11-zgłoskowe w przekładzie ody Horacego: »Do Fuska«, napisanej w zwrotkach safickich. Pierwszy Faleński wiersz saficki oddał nie w zwykłym rytmie 5 + 6:

Człek bez plamy ‖ pełen jest | dziwnej siły!
Ni mu kołczan ‖ zatrutych ‖ strzał, ni dzida
Maurów trybem ‖ ni łuk się ‖ na co przyda —
Fusku mój miły.

Jest to naśladowanie metrum łacińskiego: _ ◡ _ ◡ | _ ◡ ◡ | _ ◡ _ ◡, ale drugi człon (3-zgłoskowy) stale, jak w pierwszym wierszu powinienby mieć akcent na pierwszej zgłosce, w łacińskim bowiem versus sapphicus minor wypada tu daktyl.

Schematy rytmiczne wystawił sobie poeta przed niektóremi utworami zbioru, »Odgłosy z gór«, 1871; snadź świadomie i tutaj pragnął naśladować wzory starożytne. W utworze, »Za bramą«, kolejno się zmieniają wiersze dłuższe i krótsze; dla pierwszych schematem jest amfibrach, dla drugich — jamb. Dłuższe składają się wprawdzie z trzech niby amfibrachów, ale każdy z nich oddziela się od następnego średniówką, two-

rzy się więc przez to istotnie typ zupełnie nowożytnego wiersza: 3 + 3 + 3. Wiersze krótsze są 7-zgłoskowe bez stałej średniówki, możnaby je przeto uważać za dypodje jambiczne katalektyczne, gdyby w ogólności istniała skłonność w polszczyźnie do uwydatniania akcentów jambicznych i — przytem — gdyby nie było błędów akcentowych, popełnionych nieraz przez poetę, np. w wierszach:

Łuk u szemrzącej wody...
Z wyrozumienia kluczem...
Poza Tatrzańską bramą...
Śpiew jak z kadzielnic płynie.

Na 16 wierszy w czterech, t. j. w 25% akcenty wadliwe. Początek drugiej zwrotki przytaczam tutaj:

O, patrzcie! w szafirów przeźroczy,
Przez którą dnieje słońce,
Coś z nieba półkolem zatoczy
Kwitnącej tęczy końce.

Również w jambach według założenia poety ma być napisane »Pożegnanie«; wiersze jego są 9-zgłoskowe bez stałej średniówki, ale z widoczną dążnością do jednakowego rozłożenia akcentów. Nie odczuwamy tu wprawdzie rytmu jambicznego, raczej w większości wierszy chwytamy rytm inny, mianowicie: ⏑–⏑– | ⏑– | ⏑– | ⏑–, niekiedy zaś ⏑––– | ⏑– | ⏑– | ⏑–, a więc w tych ostatnich typach pierwsza cząstka trójzgłoskowa ma akcent nieustalony i bynajmniej nie jambiczny, np.:

Poprzez płynące w blaskach słońca...
Jam was oglądał w chwale słońca...
Zdala i zbliska, kiedy jeszcze... i t. d.

Na 39 wierszy mamy 7 zbudowanych wbrew zamierzeniu autora. Typem właściwym, rytmicznym tych wierszy jest 3 — 2 — 2 — 2:

O, góry moje! toż was jeszcze
Ogląda tęskny wzrok niekiedy
Poprzez płynące w blaskach słońca
Pajęcze pasma, co po świecie
Zwiastują już milczące święto
Jesiennej odpocznienia ciszy.

I jeszcze ucho moje słyszy
Ogłosy naszych brzmień i jeszcze
Tajemnic waszych spowiedź świętą
Szemrzącą zcicha tak, jak kiedy

Przelata po mierzchnącym świecie
Archanioł, Pańskich sług obrońca.

Jam was oglądał w chwale słońca...

Trzeba było przytoczyć dłuższy wyjątek, aby choć w części dać poznać formę całości; jest to bardzo rzadka w poezji polskiej forma sestyny lirycznej, o tyle zmienionej przez autora, że wiersz pierwszy następnej zgłoski rymuje z ostatnim poprzedniej, poza tem powtarzają się w każdej zwrotce te same końcowe wyrazy; zwrotka ostatnia, trzywierszowa, brzmi:

O, czyż cię jeszcze, tęskny świecie,
Ujrzę ja kiedy w wiosny święto
Wśród blasków słońca w sennej ciszy?

Powtarzają się więc w niej według obowiązującej zasady wszystkie sześć wyrazów końcowych.

Wreszcie i trzeci utwór w tym zbiorze, »Zakończenie«, ma schemat metryczny: –∪∪ t. j. daktyl właściwie:

–∪∪|–∪∪|–∪∪|–∪∪|–⏑

a więc rodzaj niby pięciostopowca daktylicznego z 4-ma daktylami i końcowym spondejem lub trochejem, czyli 14-zgłoskowca ze stałą średniówką 8 + 6 według zasad nowoczesnej rytmiki; pierwsze człony składają się z cząstek: 2 — 3 — 3, albo 3 — 2 — 3, albo wreszcie 3 — 3 — 2.

Wiersz drugi i czwarty każdej zwrotki powtarza się jako pierwszy i trzeci zwrotki następnej, ponieważ zaś w każdej zwrotce dwa pierwsze wiersze odnoszą się do liści jesiennych, będących igraszką wiatru, a dwa drugie do myśli jesiennych, gdzieś w dal pędzących, przeplatają się przeto powtarzania dźwiękowe z powtarzaniami myślowemi, tworząc formalne i treściowe paralele, mające właściwy sobie urok. Jest to forma zwana pantum [1]).

Jeżeli wiersz »Zakończenia« oznaczyć na sposób metryczny, oddzielając stopy węzykami, cząstki rytmiczne linijkami zwykłemi, a człony wiersza — podwójnemi, to otrzymamy schemat:

–∪|∪}–∪|∪}–∪‖∪}–∪|∪}–⏑

[1]) »Pantum« jest formą poezji malajskiej; ten rodzaj polega na powtarzaniu wierszy w określonym porządku i na paralelizmie dwu tematów powtarzającym się w każdej zwrotce. Po francusku pisali pantumy: Karol Asselineau, Teodor de Banville, Leconte de Lisle.

Dwie pierwsze zwrotki:

Ścielą się liście pożółkłe z posępnym szelestem...
Wiatr je porywa szyderczy, podrzuca i targa —
Jesień wkoło mnie i wszędzie, gdzie tylko ja jestem.
W piersi mej żal zapóźniony i smutek, i skarga.

Wiatr je porywa szyderczy, podrzuca i targa,
W pląs je taneczny porywa szalonym odmętem —
W piersi mej żal zapóźniony i smutek, i skarga,
Myśli wirują w mej głowie, jak w kole zaklętem.

(ze schematem nie zgadza się początek wiersza trzeciego: »Jesień wkoło mnie«...). Utwór poetyczny »Ghazell«, składa się z trzech części, każda w innym rytmie: część pierwsza ma wiersze 16-zgłoskowe 4 — 4 + 4 — 4, więc z jedną stałą średniówką, dzielącą wiersz na połowę; rymy parzyste. W części drugiej są wiersze 15-zgłoskowe typu 5 — 3^1 + 3 — 2 — 2 także parzysto rymowane. Wreszcie w części trzeciej wiersze są urozmaicone: 3 — 2 — 2 + 3 — 3^1, 3 — 3^1 + 3 — 2 — 2, 3 — 2 — 2 + 3 — 3^1, 3 — 2 — 2 + 3 — 2— 2. Ponieważ pośredniówkowy człon wiersza trzeciego we wszystkich zwrotkach się powtarza, a zwrotka ma rymy przekładane, przeto rymy dwu wierszy we wszystkich zwrotkach są te same: a b a b, a c a c, a d a d. Pierwsza zwrotka tej ostatniej części utworu:

Z twych ust się wiosna świeża wonnemi śmieje tchy,
W twych oczach nieba brzask w anielskie strojny rzesze,
W twej duszy spokój cichy, tyś przy mnie, ze mną ty,
A ja się tobą chlubię, a ja się tobą cieszę.

Każda część ma trzy zwrotki czyli dwanaście wierszy.

Naogół Faleński nie ma wielkiej rozmaitości w formie, jego naśladownictwo metrów greckich jest tylko pozorne i wiersz jego rzekomo metryczny jest zawsze zbudowany istotnie na nowoczesnych zasadach rytmiki. Rytm jego prawie zawsze odznacza się zdecydowanym charakterem i wytwornym smakiem. Rzadko się zdarzy usterka akcentowa, np. w wierszu (»Ghazell« wiersz 14-y), gdzie przed średniówką ma być spadek głosu oksytoniczny:

To moja własna; mogłabyś || rozproszyć jej tęsknoty...

albo (w tym samym utworze) obfitość w jednym wierszu wyrazów jednozgłoskowych mocno akcentowanych, co przeszkadza odrazu pochwycić rytm właściwy, zwłaszcza, że to zachodzi w wierszach pierwszych:

Co czarniejsze? noc, czy oczy twe? czy myśli mych tęsknota?
Co wiotszego? kibić twa? czy twych przyrzeczeń tkanka złota...

Nie każdy odrazu wpadnie w takt rytmu: 4 — 4 + 4 — 4.

Marja Konopnicka (1846—1910) w bardzo wielu utworach [1]) przeprowadza dzielenie wierszy średniówkami na drobne cząstki, niekiedy jednakowe, np. liczące po 3 zgłoski (w tomie I »W poranek«, »Jaskółka« i in.), to znowu — częściej — na człony niejednakowe, np. w »Idylli« (I, 26) — gdzie z wierszami 5-zgłoskowemi przeplatają się wiersze dłuższe: 3 + 3 + 3 + 2¹, często też wiersze 7- i 9-zgłoskowe lub in. Oto próbka dopiero co wspomnianych 11-zgłoskowców z »Idylli«:

Na wiosnę wśród braci słowików i róż
Idylla wstaje;
Powojem ukwieca zielone tła wzgórz,
Konwalją gaje...
Nad rzeczką w wilgotnych oparach, we mgle
Zasiada z lletnią.
I kwiaty, uśpione w miłosnym pół śnie
W noc budzi letnią.

Jeden tylko wiersz jest niedokładny pod względem rozłożenia akcentów i dzielenia na człony: »Uczłuje z słowiki | a ty je-‖steś sam«. Taki sam rytm jest w wierszu: »Na śmierć Jana Matejki« (VIII, 44).

Wiersze 9-zgłoskowe dzielą się na 5 + 4 (np. »Na szczytach« I, 16, »Dum spiro, spero« V, 102), 7-zgłoskowe miewają człony 4 + 3 (np. »Jaśków sen« III, 12), albo 3 + 4 (»Nie dla mnie ta pociecha« III, 84 i in.). Niekiedy ten ostatni typ wierszy przeplata się z typem 3 + 3¹ w zwrotce, która kończy się dziewięciozgłoskowcami typu 3 + 6 w utworze p. t. »Adamowi Asnykowi« (III, 124):

Pieśniarzu ty nasz miły.
Już zmilkła ‖ twoja pieśń!
Już głazy cię mogiły
Zamknęły ‖ w grobu cieśń.
Już zgasłeś dla swej ziemi
Jak zacho- | dowe zorze
Już pióry duch srebrnemi
Uleciał ‖ na pokoje boże.

Zaznaczyliśmy w wierszy szóstym, że tam miejsce średniówki wypada w środku wyrazu; spotykamy to w nowszej

[1]) »Poezje«, tomów 8, wydanie prof. Czubka.

poezji dość często, gdyż coraz bardziej wytwarza się dążność do jednakowego rozkładania akcentów bez względu na miejsce średniówki. Tak też i w wierszu 8-ym każdej zwrotki akcenty są stale rozłożone jednakowo, ale średniówka jest tylko jedna:

Uleciał || na po- | koje | boże.
Objęła || chłodna | i mil- | cząca.
Chleb dadzą || dla two- | jego | ludu.
Czarować | i u- | pajać | będzie i t. d.

W ogólności Konopnicka nie uganiała się za niezwykłemi rytmami, zadowalniała się prawie wyłącznie typami już znanemi, ale posługiwała się niemi z mistrzowstwem: rytm jej jest zawsze wyraźny, zdecydowany, średniówka na miejscu właściwem zwłaszcza w wierszach, liczących ponad 8 zgłosek. Różnorytmiczne wiersze w harmonijnym doborze łączą się u niej w zwrotki przejrzystej budowy. Jak i u innych nowszych poetów naszych, typów zwrotkowych znajdujemy ilość znaczną; są między niemi rodzaje dawne, jak tercyna (II, 15; IV, 21), sestyna (II, 185; IV, 40), oktawa (II, 213; V, 110), zwrotka saficka (III, 185; IV, 46), sonety IV, 7 i in., nie mające nazw szczególnych, np. 6-wierszowa zwrotka z rymami: a b b a c c (V, 215), albo 5-wierszowe, parzysto przez jeden wspólny rym wiązane, np. (II, 138):

Otrzyj czoło, wiosko licha,
Dosyć potu już!
Nocka idzie, nocka cicha
W wianku białych róż na głowie
W wianku białych róż.

Rzędem stoją jasne kosy,
Na nich ćmią się łzy...
Albo może z łąk tych rosy,
Albo oddech mgły w parowie
Albo oddech mgły.

Proste zwrotki Konopnickiej odznaczają się niezwykłą śpiewnością, np. złożone z wierszy typu 4 + 4 + 3 (II, 74):

Ach, żebyś ty, jasne słonko, wiedziało,
Co na ziemi jeszcze cieniów zostało!
Nie padało byś tak rychło za góry,
Za te lasy, w płaszczu tkanym z purpury.

Ten typ wiersza 11-zgłoskowego z pomocą rymów rozpada się na dwa osobne wiersze 4 + 4a, 3b (II, 89):

A czemuż wy, chłodne rosy
Padacie,
Gdym ja nagi, gdym ja bosy,
Głód w chacie?

Oba te typy przypominają technikę wierszy ludowych, 3-zgłoskowym odcinkiem końcowym.

Z mniej zwykłych rytmów składają się zwrotki utworu w t. II, str. 121: $4^1a + 4^1a$, $3 + 4b$, $4^1c + 4^1c$, $3 + 4b$:

Zaszumiał las, zaszumiał las
Od płaczu mojej pieśni.
Po szczytach drzew ruszył się śpiew,
Ptaszkowie łkają leśni.

Nie używany w literaturze artystycznej, a znany z pieśni ludowych wiersz $5 + 5 + 3$ znajdujemy także u Konopnickiej (II, 99):

Oj, zaszumiały brzozy płaczące w dąbrowie.
Bywajcie zdrowi, siwe gołąbki, ojcowie.
Pójdę ja z kosą dalekim krajem, dunajem,
Może mnie wezmą kędy do żniwa za najem.

Dawny (Reja), ale mało rozpowszechniony typ wiersza $4 + 4 + 4 + 3$ Konopnicka wprowadza, jako zakończenie zwrotki, złożonej z 7-zgłoskowców $(4 + 3)$ w poezji »Na Jungfrau« (VII, 7):

Już się ranek rozbiela — Na dzień wielki wesela
Grają w zorzach hejnały, — Rwie się ze snu świat cały:
Kiedyż będzie, kiedyż będzie — Panna Młoda gotowa?

Jest to wiersz z małemi zmianami powtarzający się w każdej zwrotce:

Jeszcze nie jest, jeszcze nie jest Panna Młoda gotowa.
Rychło będzie, rychło będzie Panna Młoda gotowa?
Tylko nie jest, tylko nie jest, ślubna suknia gotowa.
Wtedy będzie, wtedy będzie Panna Młoda gotowa.

Typ wiersza jednostajnego $4^1 + 7$ w psalmie »Tylko wiersz pierwszy z usterką):

Jeruzalem! o jeślibym ja ciebie
Nie pomnieć miał od zmierzchu do zarania
Niechaj mię Pan zapomni też na niebie,
Prawica ma niech będzie zapomniana.

Inny, niezwykły typ rytmu $4^1 + 4^1 + 5$ znajdujemy w t. VII, str. 50 »Miraże«:

Kiedy mi los || posagiem w świat || dawał swe dary,
Młodości wdzięk, urody czar, dostatek mienia,
Słyszałam głos: Błogosław ty szczodre ofiary,
Któremi Bóg poranny świt twój opromienia.

Na wzór Asnyka »Lykofron do fatum«, Konopnicka w tym samym rytmie napisała odpowiedź: »Fatum do Lykofrona« (V, 92), a w »Roku nowym«, zaliczonym przez wydawcę do poezyj prozą (VIII, 229), dała wiersze, złożone z cząstek 2- lub 3-zgłoskowych po 6 na każdy wiersz, czyli rodzaj heksametru:

Widzę jasność jutrzenną, z miljona dusz ludzkich idącą;
Widzę, jak zmierzch opada, jak noc się przesila i mdleje;
Widzę ducha posiewy, kwieciem i kłosem wschodzące;
Widzę pola żywota, runią nadziei okryte...

Wiersze mają nieustaloną liczbę zgłosek: 7 + 8, 7 + 9, 8 + 8, 8 + 9, czyli w pierwszym członie z trzech cząstek rytmicznych jedna lub dwie liczą po dwie zgłoski, natomiast w członie drugim bywa tylko jedna cząstka dwuzgłoskowa, albo też wszystkie trzy liczą po trzy zgłoski. Nie są to właściwie heksametry i z tego względu, że poetka niezawsze zwraca uwagę na właściwe rozłożenie akcentów, np. wiersz 10-ty nie da się rozłożyć na daktyle i spondeje bez gwałcenia akcentów:

Dłoń brata w braterskiej dłoni || drżą ku jednemu celowi.

Nieregularna zmiana rytmu u Konopnickiej odbywa się na dwa sposoby: albo utwór dzieli się na części, z których każda ma swój własny rytm ustalony, albo też rytm zmienia się w miarę następowania po sobie oddzielnych wierszy. Według pierwszego sposobu napisała Konopnicka »Echa majowe«, gdzie część II ma zwrotki 4-wierszowe (4 + 3a b a b); w drugiej mamy zwrotki 3-wierszowe: 5 + 6 + 5a, 5 + 6a, 3x, gdzie wiersz pierwszy, typograficznie podzielony został na dwa wiersze: 5 + 6, 5; brak jednak rymu w zgłosce 11-ej wskazuje na to, że mamy tu istotnie wiersz nie 11-zgłoskowy i drugi 5-zgłoskowy, ale jeden 16-zgłoskowy z dwiema średniówkami:

Zaklinam ciebie, || o ty, ciemny lesie, || przez ciszę twoją,
Zaklinam ciebie, || niechaj mnie ukoją
Twe szumy!
Niechaj, jak dziecię || rozpłakane, senne || i trwogą drżące,
Niechaj, jak dziecię, || serce bolejące
Uciszę.
Tu, jak w świątyni || tajnej przyrodzenia, || anioł przelata...
Tu jak w świątyni || dzieli mnie od świata
Milczenie.
Gibkie kolumny || tych dębów i sosen || pod niebo dążą,
Gibkie kolumny || łączą się i wiążą
W arkady i t. d.

W każdym drugim wierszu tej trzywierszowej zwrotki powtarza się na pierwszem miejscu pierwszy człon wiersza poprzedniego; jest to rodzaj ludowego łańcuchowego wiązania wierszy (concatenatio), ale zmieniony.

W innych trzech częściach tegoż utworu znowu zmienia się budowa zwrotek, które jednak nie mają już rysów tak niezwykłych, jak zwrotki części drugiej.

Drugi rodzaj rytmów nieregularnie zmiennych znajdujemy w szeregu utworów, zwłaszcza w tomie VI: »Nic tu skończonem nie jest« (str. 180), »I byłem« (224), »Młody żołnierzu« (248), »Zadumane moje oczy« (264) i in. Są to poezje albo medytacyjne albo liryczne: w pierwszych krótkiemi wierszami zaznaczają się nagłe a skondensowane błyski myśli, w drugich — najsilniejsze wybuchy uczucia, np. w słowach żołnierza, którego poczucie potęgi młodości wyraża się w wierszach dwuzgłoskowych w ustępie zamykającym utwór:

Za wielka pieśń bez słów,
Którą na dziejów cytarze,
Co świeci chwałą złota,
Na strunach czynów,
Z ojców na synów,
Nieśmiertelny hymn żywota
Naród — od lat tysiąca —
Sam sobie gra!

Ja skra,
Ja ruch,
Ja młodość świata,
Ja życia duch,
Co z grobów wzlata,
Ja życia zdrój,
Za wszystko dobre idę w bój,
W śmiertelny bój.

Wreszcie oprócz utworów poetycznych, które Konopnicka napisała w mowie niewiązanej, rytmem nie różniącym się zupełnie od rytmu prozy, są u niej utwory, gdzie rytm w pewnym stopniu zbliża się do rytmu nieregularnie mieszanych typów wierszowych tradycyjnych, o których dopiero co była mowa. Jest to typ powszechnie nazywany wierszem wolnym, dotychczas ściśle przez nikogo nie określony, a zasługujący na to, by go poddano ściślejszemu rozbiorowi. Znajdujemy go w tomie VIII na str. 231 w utworze p. t. »Jego duch«. Przepisujemy utwór ten w części z próbą podzielenia go na wiersze; w tomie VIII wydrukowano go tak, że kropki oddzielają tam krótsze lub nieco dłuższe zdania złożone, które jednak dadzą się rozłożyć na mniejsze szeregi rytmiczne niejednostajne, ale mniej więcej do siebie zbliżone. Jest to drugi i ostatni utwór z działu, noszącego tytuł: »Poezje prozą«; w pierwszym, »Rok nowy«, znaleźliśmy naśladowanie heksametrów, zobaczymy, co znajdziemy w drugim.

Żywe płomienisko || potężnej twórczości. (6+6)
Twórczości pierworodnej || w bryłach jeszcze. (7+4)
w wielkich kruchach || słonecznego blasku. (4+6)
Palą się wielkie kruchy || wielobarwnym ogniem, (7+6)
Rzucając świetne iskry || na szarość dni naszych. (7+6)
Takim cię widzę, || o ty, jasny duchu! (5+6)
Moc ognia w tobie. (5)
Moc ognia zażegnięta || w gontynach starych. (7+5)
świętą jemiołą tchnących || gdzieś w Piastowych świetlicach, (7+7)
żywicznym || powałem || nakrytych (3+3+3)
Dech ziemi matki || rozdmuchał nam ciebie, (5+6)
iżeśmy stygli w bezduchu. (5+3)
Płomienność życia, w żadnej || nie ugasła śmierci, (7+6)
jest pierwszą z twórczych || potęg twoich. (5+4)
Przyszła na ciebie || jako huk i szum (5+5[1])
stających się żywiołów, (7)
iż ogarniony byłeś || czworakim ich żarem: (7+6)
Żarem ognia życia, || żarem bólu ziemi, (6+6)
żarem wichru natchnienia, (7)
żarem jęku || fal nieskończoności. (4+6)
Przyszła na ciebie, jako || siedmioskrzydły Serafin, (7+7)
do krzyża czasów || przybity (5+3)
i otulony || ognistemi pióry. (5+6)
A tyś jej || otworzył || ramiona, (3+3+3)
aby przyjąć || gorejące piętna. (4+6)
I stałeś się sam sobie || paliwem bolesnem, (7+6)
a żertwą ognia || jest twe własne serce. (5+6)
Wypalasz się potężnie. (7)
Wypalasz się tragicznie i t. d. (7)

Widzimy z tego ustępu, że prawie wszystkie wiersze, w ten sposób otrzymane, mają rytm tradycyjny; niezmiernie rzadko zdarzy się wiersz w rytmie niezwykłym, np. 7 + 4, 4 + 4 + 3, 7 + 5, albo 7 + 8, a jednak istotnie zespół ich cały nie sprawia takiego wrażenia, jak zespół wierszy, które nazwaliśmy nieregularnie mieszanemi (w bajkach, u poetów romantycznych lub poromantycznych). Te ostatnie sprawiają na nas wrażenie silnie zaznaczonego w każdej chwili, choć zmiennego, ale bądź co bądź zawsze *wierszowego* rytmu; tutaj zaś raczej rytm wierszowy się wykrywa dopiero na skutek usilnych poszukiwań. Z drugiej strony jednakże niepodobna powiedzieć, aby tu był rytm prozy. Otóż zdaje się, że w wierszach tak zw. wolnych, za które właśnie dopiero co przytoczone uznać trzeba, wrażenie zmąconej rytmiczności otrzymujemy przez to, że wiersze nieustannie rytm zmieniają, i że trafiają się między niemi gdzie niegdzie takie, do których rytmu ucho

nasze się nie przyzwyczaiło. Być może też, ale to należałoby dopiero sprawdzić, że wiersze nieregularnie mieszane pozostają względem siebie w pewnym określonym stosunku rytmicznym, to j., że istnieją jakieś przez poetów i przez czytelników nieuświadomione prawa czy zasady, według których po pewnych rodzajach wiersza tylko pewne także, określone wiersze bezpośrednio następować mogą, aby utrzymało się nieprzerwane wrażenie nierównomiernie zmiennej, a mimo to w pewnym stopniu ujednostajnionej nieprzerwanie rytmiczności. Rozstrzygnięcie tej sprawy jednak wymaga szczególnych poszukiwań analitycznych. Dodać trzeba, że na zacieranie się rytmu w wierszach nieregularnie mieszanych wpływa też brak rymów.

Poezje **Wiktora Gomulickiego** (ur. 1851) wywierają urok przez swoją prostotę i szczerość. Ich muzykalność jest wynikiem nie jakichś szczególnych cech rytmiczności: rzadko kiedy spotykamy u niego rytmy mniej zwykłe, np. męskie: $4^1 + 4^1a$, $3 + 4b$, $4^1 + 4^1a$, $3 + 4b$ (»Wciąż naprzód«):

Oskrzydlaj myśl, zaostrzyj wzrok,
Za słońcem goń na niebie;
Zwycięstwem znacz swój każdy krok,
I nie patrz poza siebie.

Albo: $5a$, 4^1b, $5a$, 4^1b, $5 + 5c$, $5 + 5c$, 6^1d, $5 + 5e$, $5 + 5e$, 2^1d (»Tam«):

Tu kwiatów tęczą
Lśni morze ziół;
Tu w słońcu brzęczą
Kapele pszczół
Tu wrzątek życia kipi wokoło
Pan wieńczy kwieciem rogate czoło
I w pląsy idzie sam...
Czemuż mi serce stąd się wyrywa,
Jak z pajęczego motyl przędziwa,
Tam... tam?...

Mamy tu gustownie rozłożone rymy, co wywołuje efekt szczególnej melodyjności. Z licznych typów zwrotek Gomulickiego kilka przytaczamy: »We dwoje«, składa się z najzwyklejszych wierszy 11-zgłoskowych (5 + 6), ale rozkład ich rymów jest istotnie niezwykły a zarazem nie sztuczny, niewymęczony: **a a b c c b d d b**:

Milcząc, nad strugą siedzimy błękitną.
Wkoło gaj szumi i czeremchy kwitną,
Przez liście słońca wdziera się ulewa.

Muskając warkocz, od jedwabiu gładszy,
W lusterko wody biała brzoza patrzy.
Na brzozie usiadł słowiczek i śpiewa.

Po mchu zielonym leśne pełzną bluszcze,
Woda kamykom coś śpiewa i pluszcze,
W pluszczącej niebo dwoi się i drzewa.

Rymy tak samo się rozkładają »W starym sadzie«, ale tu i rytm wierszy się zmienia:

W starym sadzie śpiew aż głuszy...
W bzach, na gruszy
Ptaków stada.
Czeremchowe kwitnie drzewo,
I ulewą,
Jasność spada.
Kwiatów tchnienia z wiatrem płyną,
A z dziewczyną
Chłopiec gada.

Wreszcie: »Co mówi poranek?« (3 + 3a, 4^1b, 3 + 3a, 5^1b, 3 + 3c, 3 +3c, 3 + 3c, 4^1b):

Jutrzenka dąbrowie
Pobudkę gra,
Ze strugi w parowie
Wysuwa się mgła;
Na niebie ze stali
Wschód krwawo się pali,
I słychać szum fali,
Co w trzcinach łka.

Niekiedy znów Gomulicki innemi środkami wydobywa efekty muzyczne, np. w utworze »Zbudź się i słuchaj«, każdy drugi wiersz zwrotki 4-wierszowej powtarza się jako pierwszy w zwrotce następnej. Kiedy indziej znowu każdy drugi wiersz zwrotki rymuje na ten sam wyraz dwa razy powtórzony, którym się kończy wiersz pierwszy, np.:

Gdy się w sercu zrobi cisza,
Lasów cisza, świątyń cisza...
. . . . . .
Zmartwychstałych głosów echa,
Słodkie echa, święte echa... i t. p.

Niezwykle też i ładnie są rozłożone rymy w utworze »Pod ciosem«, gdzie zwrotki kończą się refrenowemi okrzykami rymowanemi z drugim wierszem zwrotki. Każdy refren (Lesie, lesie! Rzeko, rzeko! Pole, pole! Góro, góro! Boże, Boże!) powtarza się tylko w dwu zwrotkach. Pięć refrenów rozkłada się na 10 zwrotek.

Nie kusimy się o scharakteryzowanie wszystkich poetów, którzyby mogli być zaliczeni do tej grupy. Byli między nimi obdarzeni wybitnym talentem, jak **Adam M...ski** (z Mańkowskich Trzeszczkowska), **Miron** (Aleksander Michaud), **Józef Kościelski, Marja Bartusówna, Ordon** (Władysław Szanser), **Antoni Pilecki, Józef Stanisław Wierzbicki** i inni. Niezwykłe są niektóre zwrotki **Kazimierza Glińskiego** np. »Widziadło« (5 + 3a, 3a, 5 + 3b, 5 + 3c, 3c, 5 + 3b):

Ach, com ja widział w dolinie
Przy młynie,
Gdzie rośnie drżąca wiklina!
Zaledwie upadł cień szary
Na jary,
Przybiegła z chłopcem dziewczyna.

Lub inna: »Powieść wenecka« (5 + 3a, 4¹b, 5 + 3c, 5 + 3c, 5 + 3a, 1b):

Wypłynął księżyc z wód łona,
Odwieczny stróż
Kochanki ziemi, co cicha
Do snu się kładzie i wzdycha
W błękitną toń za-patrzona
Mórz.

Do rzadszych należy wiersz 4 + 3 + 3 »Ciszy nocnej« z poematu »Dwie mogiły« **Stanisława Grudzińskiego** i tak samo zbudowany, w ustępie »Łza matki« z poematu »Idealista«. **Franciszek Konarski** opiewał »Chłopską dolę« w wierszach typu 4 + 4 + 5¹, 4 + 4 + 5¹, 4 + 4 + 6, 4 + 4 + 6:

Ileż razy przed ich chatą zakwitł wonny bez,
Ileż razy zlał im lica zdrój gorących łez,
Ile westchnień uleciało z piersi w niebo sine,
Zanim Bóg ich próśb wysłuchał, zesłał im dziecinę.

Więcej tu jednak nowych sprzężeń wierszowych, aniżeli nowych typów rytmicznych.

X. »MŁODA POLSKA« (NASTROJOWCY)

Z dotychczasowego przeglądu rozwoju rytmiki polskiej łatwo można było wyciągnąć wniosek, że dziedzina jej co jakiś czas wzbogacała się nowemi pierwiastkami, jakkolwiek główna jej zasada pozostawała ta sama. Nowe jednak gatunki rytmu po największej części rozwijały się obok starszych, nie wypierając ich z użycia, dlatego też zasób tych gatunków nieustannie wzrastał. Co było przez czas jakiś nowością, potem się stawało tradycyjną spuścizną wszystkich. Dlatego też w późniejszych okresach dziejów naszej rytmiki nie zaznaczaliśmy przy każdym poecie, że pisał on w rytmach tak spospolitowanych, jakiemi są np. wiersze 13- lub 11-zgłoskowe typu najpowszechniej używanego 7 + 6, lub 5 + 6. Rejestrowanie w s z y s t k i c h rytmów przeprowadzaliśmy tylko w charakterystykach najwybitniejszych poetów, to też gdy obecnie przystępujemy do okresu ostatniego, nie mamy na celu dawać wyczerpującej, albo choćby zasadniczej charakterystyki systemów rytmicznych u poetów najnowszej doby, ale idzie nam o wykazanie, co nowego ta doba ostatnia wniosła do rozwoju rytmiki polskiej. Charakterystyka rytmiki każdego z poetów współczesnych byłaby niewątpliwie bardzo interesująca, ale wywołałaby nieraz zastrzeżenia i nadałaby książce więcej charakteru podmiotowego, niż to byłoby pożądanem. Dlatego woleliśmy się tutaj ograniczyć do notowania rysów czy to nowych, czy mniej zwykłych. Ten sposób przedstawienia rzeczy powinienby wykazać naocznie całe niezmierne bogactwo rytmów i innych stron techniki wersyfikacyjnej, która ostatniemi czasy doszła do niebywałego rozkwitu głównie przez to, że każdy niemal z tak licznych poetów ostatniej doby miał lub

ma cechy osobiste i przez to do ogólnej skarbnicy dodał coś swojego a nowego.

Na zastęp, objęty mianem »Młodej Polski« złożyło się bardzo wielu poetów, różniących się nastrojem i naturą talentu. Dlatego też idąc za Feldmanem (»Współczesna literatura polska«, wyd. VI, Warszawa, 1919, Kraków), tworzymy z nich trzy mniejsze grupy. Do pierwszej trzeba przedewszystkiem zaliczyć poetę, który w bardzo silnym stopniu wpłynął na wytworzenie się kierunku, przedstawianego tu w grupie trzeciej; jest nim **Zenon Przesmycki-Miriam** (ur. r. 1861), który łączy w sobie i nastrojowość i estetyzowanie już w najwcześniejszych utworach. Pozwala on sobie tu niekiedy na igraszki z rymami i powtarzaniem wierszy. Ładne efekty otrzymuje w ten sposób np. w utworze »Wieczory w górach« (»Z czary młodości« r. 1881—1891, str. 29). Żeby dać o tem pojęcie, trzeba cały utwór przepisać:

Wstają srebrne mgły nad rzeką
Wieczorem,
Wstają srebrne mgły nad rzeką,
Jakby śnieżnych chmurek pas.
Tańczą — przygrywa im las
Wieczorem.
Sunie wir ten fantastyczny,
Jakby duchów poczet liczny
Wieczorem.
Wschodzi księżyc gdzieś daleko
Za borem.
Wschodzi księżyc gdzieś daleko,
Srebrzy w lesie szczyty drzew,
Słychać tęskny, rzewny śpiew
Za borem.
Jak muszka w sieci pajęczej,
Cicho, cicho dzwonek jęczy
Za borem.

Tajemniczo gwarzy puszcza
Z jeziorem.
Tajemniczo gwarzy puszcza,
Słucha paproć, słucha krzew
Tej rozmowy cichej drzew
Z jeziorem.
Czarodziejskie sny przyrody
Szepcą sobie: lasek młody
Z jeziorem.
O, posłuchaj takich szmerów
Wieczorem.
O, posłuchaj takich szmerów
Lasów, wód, i mgieł, i ros —
W nich przyrody tętni głos
Wieczorem.
Wszystkie cuda jej i czary
Opowiedzą ci te mary
Wieczorem.

Z wyjątkiem dwu wierszy, wszystkie inne dłuższe z zakończeniem żeńskiem mają rytm 4 + 4, męskie 4 + 3^1, krótkie są trzyzgłoskowe.

Przesmycki jest jednym z najwytworniejszych mistrzów formy, celującym w budowie zwrotek, pełnych lekkości i wdzięku. Z tegoż zbioru przytaczam próbki: na str. 31 znajdujemy zwrotki 6-wierszowe (7 + 6a, 5b, 4^1c, 7 + 6a, 5b, 4^1c):

Noc letnia zwolna spuszcza swój perłowy
Zawój na góry.
W dolinach mrok
Dawno panuje — tylko szczytów głowy
W wieńcach z purpury,
Jak sięgnie wzrok.

Tradycyjnie w zwrotkach sześciowierszowych rymują z sobą i różnią się rytmem od innych wiersze: trzeci i szósty, natomiast inne są do siebie podobne, a rymy w nich układają się parzysto. U Przesmyckiego wszystko jest inaczej, a mimo to nie znać uganiania się za oryginalnością. Inaczej i też w sposób niezwykły zbudowane są zwrotki na str. 33 (4a, 4 + 4b, 4a, 4c, 4c, 4 + 4b):

Zgasły zorze.
Na sprężystych mchów pościeli
Czekam w borze,
Aż miesiąca
Jasność drżąca
Szczyty drzew i mchy pobieli.

Czystym rytmem odznaczają się jednostajne wiersze długie, zbliżone do typu wierszy tonicznych, typu $8^1 + 9$, rozkładające się na stale uporządkowane cząstki: 3 — 2 — 2 — 1 + 3 — 2 — 2 —2; nieustalone akcenty są tylko w cząstkach 3-zgłoskowych (3^3 lub 3^2) w utworze »Święty ogień« (str. 243):

Ubogi z głazów ołtarz ich pośród olbrzymich stał menhirów,
A śpiew ich smętny miał za wtór oceanowych łoskot wirów.
Z zielonych swych szumiących puszcz przynieśli tu, nad mórz odmęty,
Praojców wiarę w głębi serc — i niegasnący ogień święty.

Z form tradycyjnych a kunsztownych znajdujemy na str. 251 kanconę: »4 lipca Kancona na przeniesienie prochów A. Mickiewicza« w 5 zwrotkach 16-wierszowych:

Trumna się zbliża, w niej olbrzyma prochy,
A dzwon jak gdyby w sercach naszych bił,
Takie w nich wspomnień budzą się orkany;
Z ócz wszystkich lecą łez rzęsiste grochy,
Czoła się wszystkie kornie chylą w pył...
Oto po latach, wieszczu ukochany,
Na swojskie wracasz łany.
Wita cię każda z gleby swojskiej bryl,
Każda cię sosna pozdrawia u drogi,
Od stepu każdy wiew,
Skowronków swojskich śpiew,

I swojskie błonia, dymy, chaty, progi,
I zbiegający się w krąg z całej ziemi
Smętku i szczęścia razem pełny lud...
O, niech z popioły twemi
Wróci nam ducha płomienisty wschód!

Na str. 226 »Romanca« z 9-wierszowych zwrotek:

Na morskiem dnie, siostrzycom w krąg
Skarży się muszla, wije z mąk:
Nieznany czerw jej łono rwie,
Aż z bólu mrze.
I szepce jej gwar cichy wód:
O szczęsna, ciesz się, ciesz!
Z męczarni twych — piękności cud,
Z boleści twych — słodyczy miód.
Choć cóż ty o tem wiesz!

Cztery ostatnie wiersze niezmiennie się powtarzają w 5 zwrotkach, jak również wiersz czwarty w różnych warjantach ale zawsze z końcowem słowem: »mrze«; stąd i system rymów częściowo się wszędzie powtarza, a właściwie tylko dwa pierwsze wiersze w każdej zwrotce mają rymy zmienne. Następuje »Ballata za kwiaty« (str. 231) z kunsztownie przekładanemi 5-rymami w 14 wierszach:

Jako niesiony wiatrem listek suchy,
Otom się znalazł u tej białej karty.
Nim wiatr mię życia porwie w dal uparty,
Niech tu zostaną drobne marzeń puchy.
Fijołków, lilij senne aromaty,
Potok, pieśń cichą szemrzący o głazy,
Milczenia leśne, zachodów pożary
I nieskończoność tęsknot i ekstazy.
O, kwiaty, kwiaty, kwiaty, kwiaty, kwiaty!
W drobną wiązankę można zakląć czary,
Kształty rozwiewnej, eterycznej mary,
Co ścigać będą ducha przez przestrzenie,
Gdzie los go szczęsny czy gorzki pożenie,
Jako niesiony wiatrem listek suchy.

W dwu »Balladach« (str. 238 i 240) są po trzy 10-wierszowe zwrotki, oraz po każdej »Przesłanie« z 5 wierszy złożone. Rymy trzy w każdej zwrotce powtarzają się we wszystkich niezmiennie, (ale nie te same wyrazy); wiersze 5 + 6 żeńskie i $5 + 5^1$ męskie w balladzie pierwszej; druga, »O dzielności ducha«, ma wiersze $4^1 + 7$ i $4^1 + 6^1$ układające się w zwrotkę:

Duch wszystkiem jest! Gdzie płoną jego żary,
Gdzie pośród zgliszcz roznieca płomię wiew,
Nie błędną skrę wabiącą na moczary,
Lecz przyszłych słońc i ognisk płodny siew,
Tam z losem lud pochwyci się za bary,
Rzucone w proch, zdeptane swe sztandary,
Gdy wreszcie ból zatarga nim do trzew,
Pochwyci znów w spragnioną czynu dłoń.
I zadrży świat, i pozna jego gniew!
O, pieśni ma, pobudkę duchom dzwoń.

Po dwu następnych tak samo zbudowanych zwrotkach następuje »Przesłanie«:

O, ludu mój! lwem ozwij się na zew!
Do głębi serc, jak grom, niech razi śpiew!
Niech ducha żar, jedyna padłych broń,
Tchnie życie w pierś bezdusznych mężów, dziew!
O, pieśni ma, pobudkę duchom dzwoń!

Rozłożenie rymów jest w obu balladach jednakowe.

»Minionym dniom« (str. 259) Miriam poświęcił kantylenę, której 6-wierszowe zwrotki mają po dwa rymy, gdyż w każdej pierwszy jej dwuwiersz powtarza się na końcu:

Młodości, czarodziejski, balsamiczny kwiecie,
Raz tylko przebywanych wesela ogrodów!
Jakże niezręcznie ręka naiwności rwie cię,
Jak niedbale twój kielich wonnych spełnia miodów!
Młodości, czarodziejski, balsamiczny kwiecie,
Raz tylko przebywanych wesela ogrodów,

Młodości, niepowrotnie porzucony stepie,
Kędy szały hasały jak źrebców tabuny,
Kędy życie bujało i w zgniłym czerepie!
Gdzież twe pędy wichrowe, orkany, pioruny?
Młodości, niepowrotnie porzucony stepie,
Kędy szały hasały, jak źrebców tabuny!

Kusztowne też jest »Rondo«, w »Wyborze poezyj młodej Polski« Feldmana:

Rondo, jak brylant pod słońcem, błyska,
Jak święta Gralu z opali miska,
Tęcz barw i świateł mieni się zorzą,
A nie jest piewcy ciężką obrożą,
Lecz płodem tajnych mocy igrzyska.
Rzucam rym nakształt greckiego dyska:
Sam wraca, w myśli gwałtem się wciska,

Składa się w strofy, a strofy tworzą
Rondo.
Eolska gędźba! dla dum kołyska!
Cóż mi symplistów urągowiska?
W krągłe kielichy kwiaty się mnożą,
Kolisto usta w całus się złożą,
Kolistym rymem samo wytryska
Rondo.

W »Życiu z r. 1898« Przesmycki umieścił sonet z samych 5-zgłoskowych wierszy złożony, w którym i rymowanie jest niebanalne:

Echo piosenki
Ze strun mej liry,
Jak wonne myrrhy,
Mgłą wstają dźwięki.

Róż zwiędłych pęki,
Zblakłe szafiry,
Snów ścichłe wiry,
Echo piosenki.

Piosenki echo
Pod cichą strzechą
Na gór wyżynie,

Gędźba harfiana
W sercu mi płynie
Niezapomniana.

W Chimerze I, 307—312 wydrukował przekłady sześciu »Rondeli« Alberta Giraud; każdy z nich w innym rytmie trzymany ma 13 wierszy z rymami rozłożonemi jednakowo i z jednakowem powtarzaniem wierszy; »Piosnka o szubienicy«:

Oblubienica z szyją jak tyka
Będzie kochanką wam bez pieniędzy,
W wieczystej nędzy wieczni włóczędzy,
Śnizłotki wieczne, a bez grosika!

Taką myśl zawsze nakształt gwoździka
Wbija im w głowę pijaństwo z nędzy:
Oblubienica z szyją jak tyka
Będzie kochanką wam bez pieniędzy.

Smukła jest, piękna, choć nieco dzika,
Na piersiach — warkocz konopnej przędzy,
A swym duszącym uściskiem prędzej,
Niż inna, rozkosz wściekłą rozbryka
Oblubienica z szyją jak tyka.

Rym wewnętrzny w wierszu trzecim jest przygodny.

Inne przekłady Przesmyckiego przedstawiają się niemniej interesująco ze względu na nowość formy, noszącej zawsze piętno wysokiego artyzmu. W Chimerze X, 362—373 znajdują się przekłady jego w Carducciego; z nich I i III w jednakowym rytmie: zwrotka 6-wierszowa w każdej połowie składa

się z wierszy: 2 — 3 — 3 — 3 — 3, 3 — 3 — 3 — 3 — 3, 3 — 3¹; każdy więc wiersz dłuższy liczy pięć cząstek rytmicznych, różnica polega tylko na tem, że wiersz pierwszy (i tak samo czwarty) w każdej zwrotce zaczyna się od cząstki 2-zgłoskowej, gdy natomiast drugi (i piąty) z samych 3-zgłoskowych się składa. Wiersze dłuższe parzysto rymują z sobą, wiersze krótkie, męskie, mają też rymy wspólne. Średniówka wypada po trzeciej cząstce rytmicznej. Wyjątkowo się zdarza, że przedostatni wiersz zwrotki miewa 4 cząstki rytmiczne zamiast pięciu. Oto dwie pierwsze zwrotki numeru trzeciego:

Naprzód, hej naprzód śpiesz, hymnów skrzydlaty rumaku!
W niepamięć los puszczę na jazdy szalonej twej szlaku —
I dni posępnych ciąg.
Pomnisz, mój piękny biegunie, jak pierwsze twe skoki
Sokoły radośnie witały, wzlatując w obłoki,
Jak bawół ryczał z łąk?
Pomnisz te nagie wybrzeża toskańskich wód toni,
Gdzie ponad zasianą równiną pochmurnie się kłoni
Feudalnej wieży słup
I ze swym cieniem podłużnym z wyżyny przyległej
Grobowych snów strzeże miast w gruzach, co legły
W zaroślach u jej stóp.

Przekład II (str. 363) tłumacz ułożył w wierszach naśladujących miarowe: w każdej zwrotce wiersz 1 i 2, oraz 4 i 5 w rytmie heksametru, ale zarazem z określoną liczbą zgłosek, mianowicie według przepisów skandowania 3 — 3 — 3 — 3 — 3 — 2, według zaś nowoczesnego sposobu czytania 2 — 3 — 3 + 3 — 3 — 3; wiersz zaś trzeci i szósty mają tę samą budowę, ale zakończenie męskie: 2 — 3 — 3 + 3 — 3 — 2¹, krócej wiersze żeńskie oznaczamy przez 8 + 9 a męskie przez 8 + 8¹:

W pierwszych mych latach, o sławo, już w serca głębinach mi wzrosła,
W dumnem wyniosłem milczeniu, i miłość ku tobie wyniosła!
W laurów posępnej ozdobie wspaniały wysokich rząd czół
Z zimnych marmurów rozpalił mi w łonie rażący blask złoty —
I porzuciłem maj wonny, i dziewcząt tańczących pustoty,
I ich ramiona śnieżyste, po których włos płowy się snuł.

Najbardziej zbliża się do heksametru wiersz przekładu »Przed urną Percy Bysshe Shelleya«, ogłoszony przez Przesmyckiego w Chimerze X, 371—372. Skandujemy go w sposób następujący: 3 — 3 — 2 — 3 — 3 — 2, niekiedy też 3 — 3 — 3 — 2 — 3 — 2 albo 2 — 3 — 3 — 2 — 3 — 2, więc 16- lub 15-, nie-

kiedy 14-zgłoskowe wiersze typu 8 + 8 lub 8 + 7, 7 + 7, 7 + 8, gdy je czytamy według zwyczaju dzisiejszego:

Lalage, wiem, jaki sen ci w serca powstaje głębinie,
Wiem, jakie szczęście stracone błędna twa ściga źrenica.
Złudą jest chwila dzisiejsza: ledwie uderzy, już pierzchnie;
Tylko w przeszłości jest piękno, w śmierci jedynie jest prawda.
Stawia na górze stuleci Klio płomienna polotną
Stopę, i śpiewa, i dumne rozwiewa skrzydła ku niebu.
Pod jej lotem przestwornym świat rozsłania, rozświeca
Swe cmentarzysko niezmierne, w twarz mu śmieje się słońce.

Vrchlickiego »Harut i Marut« w przekładzie Z. Przesmyckiego (Chimera X, 136—139) ma rytm: $4^1 + 4^1 + 7$, albo $5 + 3^2 + 7$, czyli wspólny typ: $8^1 + 7$:

Gdy podbił już Salomon król szatany wsze i dżiny,
Gdy rój na niebie zliczył gwiazd i zbadał mórz głębiny,
Królowa z Saby, wiedzy cud, co przed nim stała w dziwie,
Przyjaźnie się żegnając z nim, szepnęła mu życzliwie:
Znasz, królu, wszystko! Oko twe szatana, Boga mierzy,
Lecz nie znasz drzewa życia snadź na gruzach Babel wieży.
W tem drzewie tam zaklętych dwóch ukrywa się aniołów,
Ci znają prawą życia treść, i zdrój, i cel, i połów.

Tamże, w Chimerze X, str. 112—114, Przesmycki umieścił przekład z Otokara Brzeziny »Wino silnych« w mowie niewiązanej, którą na krótsze »wiersze wolne« rozłożyć można:

Bracia, z ręki do ręki podawajmy wino silnych w mej czarze;
wieki je w winnicach osłaniały przed mrozem, jako dymy ogniów w czas nocny.
A kiprami jego były Samotność i Ból.
Nim się spodziejem, usłyszymy, jak obok nas pieśń mistyczna rytmicznie dyszy,
a na ustach poczujem ciepło czary swej od dotknięcia jej ust eterycznych.
Prąd tajemniczy zamknie się nagle wokół stołu naszego,
z pod praw ziemi nas wyjmie, i żywot, i śmierć odpowiadać będą naszym marzeniom.

W tłumaczeniu z rosyjskiego poety Balmonta (Chimera V, 118), Z. Przesmycki użył rytmu, w którym człony rytmiczne następują po sobie stale w zmiennej kolejności: $6^1 + 7a$, $7a + 6^1b$, $6^1 + 7a$, $7a + 6^1b$, przyczem człon 7a powtarza się w całości lub w formie warjantu, ostatnia zaś zwrotka w całości jest parafrazą pierwszej:

Jąłem ścigać, jak w snach, pierzchające pobiały,
Pierzchające pobiały mroczącego się dnia;
Na wieżycym szedł gmach, i pod nogą mi drżały,
I pod nogą się chwiały schodów próchno i rdza.

W »Zdroju« poznańskim z r. 1918 (V, 95) znajdujemy »Pałac« Rudyarda Kiplinga w tłumaczeniu Miriama: jest tam sześć zwrotek 4-wierszowych. Wiersze mają nieustaloną liczbę zgłosek, ale się dzielą każdy na 6 (niekiedy wyjątkowo na 7) cząstek 3- lub 2-zgłoskowych, kończą się zaś stale wyrazem jednozgłoskowym. Oto zwrotka trzecia, z jednym wierszem dłuższym od innych:

Swą modłą żwawo w wykopach, gdzie mądry zrąb mój rósł,
Węgłym dawne burzył i ciosy, na mary swe biorąc ich gruz,
Na wapno-m mełł marmury, palił je, gasił i tarł,
Biorąc, niechając dowoli ten, tamten zmarłego dar...

Jest to jeszcze jedna z najnowszych form przetworzonego na polską modłę starożytnego wzoru metrycznego.

Więcej za kunsztownością się ubiega **Antoni Lange** (ur. 1863): »Poezje«. Kraków, część I 1895, część II 1898; »Fragmenta, poezje wybrane«, Warszawa 1891), który zwłaszcza lubuje się w jednostajności rymów zwłaszcza w kunsztownych, zapożyczonych formach, jakiemi są »Ballady pijackie« (»Poezje« II, 21—30); w każdej z nich użyto tylko trzech rymów, np.: »Absynt«: *-enne, -ole, -ozy* na 44 wiersze i podobnie: »Kawa«, »Poncz«, »Szampan«, »Haszysz« (każda z tych ballad po 29 wierszy). Dalej »Villanella« (»Fragmenta« 155) ma zwrotki 3-wierszowe: w każdej zwrotce wiersze skrajne kończą się na *-osy*, a środkowy stale na *-onne*. »Pantum« (»Poezje« 47—50) ma zwrotki typowe: czterowierszowe, gdzie wiersz drugi i czwarty każdej zwrotki powtarza się jako pierwszy i trzeci zwrotki następnej; wszystkie wiersze są męskie. W »Fragmentach« str. 3 spotykamy też 14 wierszy z dwoma rymami: *-arno* i *-ony*, a gdzie indziej kunsztowne pod względem rymowania »Stornelle«. Stornella jest to zwrotka 6-wierszowa: wiersz pierwszy składa się z dwu wyrazów, liczących razem zwykle 5 zgłosek: są one podstawą dwu rymów *a* i *b;* w wierszu czwartym oba te wyrazy stoją w odwrotnym porządku: *b a; z a* rymuje wiersz drugi i szósty, *z b* — wiersz trzeci i piąty:

Kwiecie różany!
Jak igły ostre kolce masz, a przecie
Zrywam purpurę twą pomimo rany!
Różany kwiecie!
Jesteś, jak usta dziewicze! Nieznany
Jad w nich, a jednak pragnę ich, jak dziecię.

Lange napisał dość obszerny poemat (»Poezje« II, 165 do 170, »Fragmenta« 165—171) p. t. »Rym«, specjalnie do jednej pani, która ganiła jego rymy zbyt proste«. Poeta tutaj zamierzył przekonać ową panią, że umie używać rymów wyszukanych. Rymują tu wyrazy: *prostych — akrostych, niezwykle — cykle, czerep — ereb, szczeżuja — buja, szerzej — wierzej, hijacyncie — płyńcie, Zendawesty — rdesty, ziemia — żeremia, Dżennaty — bogaty, Rizpah — wyspa, perłach — Gerłach, gołoledź — poleć, ularwi — Narwi, algebra — cebra, chorągiew — makolągiew, uszerścień — pierścień, chrząszcze — gąszcze, kantylen — sylen, granit — Oceanid, larga — jarga, Nagłowic — ostrowidz* i t. d. i t. d., w 144 wierszach dobrane albo niezwykłe końcówki, albo niezwykłe wyrazy. O rymie poeta pisze:

Bo rym, gdy z niespodzianych, rzadkich sylab splecion,
Zda się, że treść natury lepiej uwypukli!
Jak potęgą wzburzonych fali morskiej wrzecion
Gromada nimf złocistych od złocistych pukli.
Tak! rym czasem ma szczęki kutych w ogniu żelaz,
A czasem niby echo jakichś wspomnień rajskich;
Czasem zda się, jak bogów pełna Anafielas,
Lub samotna pustynia proroków hebrajskich.
Są rymy, które dzwonią, jak rycerski brzeszczot,
Są rymy, które huczą, jak miedziane gongi,
Które tchną pocałunków zapachem i pieszczot;
Są, zda się, marmurowe, jak greckie posągi,
Są rymy tak szalone, jak skoczne fandango;
Są, w których grób uśmiechu ślad ostatni zatarł;
Są, które pachną piżmem, żywicą, hidrangą,
Są, rzekłbyś, jako bogów widomy awatar.
Rym — to wszystko: melodja, zapach i koloryt,
Myśl, forma, bicie serca. Słuchaj ty, co śpiewasz:
Niechaj z twych rond i ballad, sonetów, rifiorit
Dusza wytryska, ale rymu nie lekceważ!
Tracisz mocy połowę, myśl od rymu dzieląc,
Bo czemuż zielenieje w rymie pól aksamit?
Huczy wicher, żeś gotów w duszy swej się przelać?
Czemu przeszłość w nim żyje, jak w twierdzach piramid?
Przeto, że treść i forma są jak brat ze siostrą:

Niech ci żadne nie będzie jako pan lub murzyn;
I kiedy razem skrzydła ku niebu rozpostrą,
Niech płyną, jak dwa duchy dwu bliźniaczych drużyn.
Wiem! kocham rym, jak słodki upojenia kielich —
Potężny, jako włócznia; cenny, jako szmaragd;
Jasny, jak kryształ; rzewny, jako pieśni El-ych,
A tęczami płonący, jak strugi katarakt...

Lange napisał tu kawałek rymowanej rymologji, dodając dalej, że jednak on sam sprzykrzył sobie gotycki kościół dawnego świata rymów, bo — powiada —

Pierś mi strawił zatruty mego wieku rozczyn,
Duch zmęczony, że samby pragnął siebie przerość,
Tęskni dziś za spokojem zapomnianych wiószczyn,
Gdzie pod lip starych cieniem kwitnie złota szczerość.

Więc uczucia żywe i szczere, wrażenia świeże lasów i kwiatów polnych wzbudzają tęsknotę poety, który mimo to nie przestaje należeć do rodzaju artystów, odznaczający się intelektualizmem, jako cechą panującą.

Rytmy niesystematycznie mieszane i ze zrozumieniem ich artystycznych wartości użyte znajdujemy w »Burzy« (»Poezje« 61): opis szalejącego wichru, chlustań ulewy, ryków gromu, wyraża się w wierszach naogół krótkich, szybko i nagle rytm zmieniających, w najsilniejszym momencie sprowadzonych do wyrazów jednozgłoskowych. Poeta mówi, że grom

Gędźbą piekielnych
Sił
W igrzyskach weselnych
Się wił
I błyskał purpurą
Ogniowych żył,
I ponuro, ponuro, ponuro
Wył.

Jeszcze kilkanaście wierszy trzyma się w tempie szybkim, gdy nagle przechodzi do opisu boru, który w ogromie swoim potężnie się opiera szalonym atakom wichru. To też wiersze wydłużają się i równają, symbolizując moc i stałość:

Gną się, kołyszą się, jęczą drzew rozłożyste konary
W wichrów szalonym podmuchu i w ryku piorunów ognistym!
Drży każda sosna od tej straszliwej muzyki,
Aż ku ziemi się chyli. Ramionmi [1]) rzucają modrzewie,

[1]) Wydrukowano: »Ramionamie«, ale ta forma zupełnie wiersz psuje.

Niby ptak, który skrzydłem rannem boleśnie trzepoce;
Srebrzystemi wieńcami swych rozpłakanych gałęzi
Brzoza się modli do ziemi i łzami się macierz zalewa,
Łzami co w mokrych strugach obloki jej z deszczem posłały.
Olcha potrząsa liściem, strwożona o kruchy swój pień,
Grab się kryje przezornie pod rozłożysty dąb.

Poznajemy tu technikę polskich heksametrów i z tego punktu widzenia musimy uznać za niezupełnie zgodne z innemi dwa ostatnie z przytoczonych wierszy: przedostatni w ostatniej »stopie« ma akcent jambiczny, jeżeli go przeczytamy w ten sposób:

Olcha po- | trząsa | liściem, strwo- | żona o | kruchy | swój pień

albo też w ostatniej stopie tak w tym, jak i w ostatnim wierszu znajdzie się wyraz jednozgłoskowy.

Olcha po- | trząsa | liściem, strwo- | żona o | kruchy swój | pień,
Grab się | kryje prze- | zornie | pod rozło- | żysty | dąb.

Wiersze opisujące to, co się dzieje na ziemi, są dłuższe i mniej zmienne, natomiast rytmy, które odtwarzają przebieg zjawisk w przestworach powietrznych, zmieniają się co chwila. Takim zmiennym pięciowierszem kończy się całość:

Zwierzęta w nory uciekły podziemne
I nie śmią spojrzeć na to widmo cmentarne
Co leci
W wichrów zamieci,
W drzew trzaskających rozłomach,
W błyskawic sieci,
W gromach.

Śpiew Senty w »Latającym Holendrze« składa się z rytmów regularnych: w czterowierszowej zwrotce pierwsze dwa wiersze mają typ $8^1 + 6^1$, dwa drugie $8^1 + 7$; pierwsze człony wiersza rymują z sobą, wskutek czego każdy człon można za osobny wiersz uważać:

W mgłach niby widmo blade mknie śród oceanu fal
Wyklęty okręt, żagle swe w błękitną niosąc dal;
I na burzliwej piersi mórz wieczyście tak błądzący
Płynie ku światłu złotych zórz Holender Latający.

W baśni, »Łuk i arfa«, Lange naśladuje heksametry, często jednak wiersze zaczynają się od »stopy« nie »daktylicznej«, ale »amfibrachicznej«:

Dla wszystkich mocy swej duszy i ciała, dla rąk bohaterskich...
I cała walka szemrała we krwi i pamięci myśliwca...
A las był gęsty i ciemny: szerokie, ogromne konary... i t. d.

Wszystkie wiersze, czytane na sposób skandowania, składają się z samych stóp daktylicznych, naturalnie z wyjątkiem stopy ostatniej; gdy je czytamy według zasad dzisiejszych rytmiki, dwuzgłoskowa cząstka przypadnie zazwyczaj w pierwszym członie wiersza, na pierwszem, lub na drugiem miejscu: 2 — 3 — 3 + 3 — 3 — 3, albo 3 — 2 — 3 + 3 — 3 —3. Średniówka przypada po zgłosce 8-ej (8 + 9), z wyjątkiem czterech wierszy:

Łanię z potężnych swych bark, niby ptaszę powalił na ziemię...
Ale nazawsze w niej łuk tajemniczo ukryty spoczywa...
Życie zamarło, i duch przygnębiony zamiera z tęsknoty...
I gdyby stanął twarz w twarz z pokoleniem dzisiejszem człowieka.

Śród wyraźnych naśladownictw wierszy metrycznych wyróżnić należy Langego »Strofę alcejską« z wystawionym wzorem: [illegible]. W tem metrum ma być utrzymany pierwszy dwuwiersz każdej zwrotki; mimo widocznych usiłowań, poeta niezawsze wyszedł obronną ręką z tak trudnego zadania, jakiem było wyszukanie aż 42 wierszy, któreby się zamykały wyrazami akcentowanemi na trzeciej zgłosce od końca, i których człony: pierwszy, oraz bezpośrednio po średniówce się rozpoczynający, miały też akcenty na początkowej zgłosce. Zwykle utyka albo początek, albo koniec wiersza; do wyjątków należą dwuwiersze z mniej dotkliwemi usterkami, np.:

Lecz nie rozpaczaj! Jeszcze przebudzi się
Duch, co pozornie już umarł: Wierzaj mi.

Tutaj tylko w drugim wierszu jest błąd rytmiczny, gdyż wyrazy: »już umarł«, nie mają »daktylicznego« rytmu. Poprzedni dwuwiersz ma w drugim wierszu »amfibrach«:

Błyskawicami niebo płomieni się,
Powietrze gromów huczy ci muzyką.

Autor musiał do końcówek wierszowych (dobrze jeszcze, że nie rymowanych) dobierać wyrazy cudzoziemskie, których akcent na trzeciej od końca zgłosce nie raziłby ucha, np. Helikon, Apollina, Kartagina, Jeruzalem, Atlantyku, barbiton, ocean, hurrikan, beduin, muzyką, Afryki, Akwilon, Stezychor, antistrofa, epodon, Meksyku, Empireum i t. d. Gorzej, kiedy tak każe akcentować wyrazy rodzime, np. »Ukrainy«, »żegluga«, »nauka«, »tysiące«, »Wyrwidąb« i t. d. Myśl, zwrócona wyłącznie w kierunku rozwiązywania trudności formalnych, nie

pozwoliła nadać utworowi piętna sztuki: czytamy go rozweseleni, upatrując w nim tylko objaw dobrego humoru poety.

Nie lepiej przedstawia się »Choreodaktyl« Langego, napisany według wzoru ⏑⏑–⏑⏑–. Przytaczam go w całości, gdyż nie jest długi: »Jasne oczy jej Całowałem wciąż; Złote włosy jej Całowałem wciąż. Całowałem ją I pieściłem ją. »Kochaj, kochaj mię«, Tak mówiłem jej. I dobiegły nas, Doleciały nas Dźwięki muzyki, Cudnej muzyki. Usłyszeliśmy, I uklękliśmy, I słuchaliśmy, I płakaliśmy«. Za to my, czytając to, nie możemy się zdobyć na rozrzewnienie.

Sześciocząstkowemi, ale już mocno różniącemi się od heksametrów są Langego wiersze »Rozmyślania« (Chimera VI, 39); te, których w żaden sposób nie możnaby sprowadzić do typu heksametrów, odznaczyliśmy wykrzyknikami:

W każdej chwili żywota jesteś w przededniu mogiły,
Jako wieczysty więzień, co kosy czeka śmiertelnej:
Czuwaj! przygotowany bądź — i wszystkie twe siły
Zbieraj, | byś wobec | niej | stanął | nieskazi- | telny. (!)
Jesteś, jako skazaniec, co z ołowianych podziemi
Wchodzi na marmurowy Ponte dei Sospiri,
Gdzie cię | kat zatrzy- | muje, byś | spojrze- | niami | osta- | tniemi (!)
Morze sze- | rokie po- | żegnał | i mar- | mury i | niebios szafiry. (!)
I ogląda skazaniec, jakie to skarby zatraca —
I co mu niegdyś się zdało liche i obojętne,
Teraz | ma | tajem- | nicze ko- | lory od- | świętne (!)
I marzeniem, wspomnieniem, tęsknotą się w oczach wyzłaca.
Tak my ciągle wchodzimy na jakiś most skazańców,
I opuszczamy cudowne jakieś weneckie pobrzeża,
I płyniem | w nicość | jutra | do tych | krańców, (!)
Gdzie cała przyszłość w złote słońce się rozszerza.

Zarazem jednak musimy z naciskiem powiedzieć, że Lange nieraz daje nam wdzięczne i proste zwrotki, mające wiele świeżości przez niezwykłe sprzęganie rytmów, np. wierszy typu 5 + 5 i 3-zgłoskowych (»Fragmenta« 153):

Chciałbym być świeżem porannem tchnieniem
Wietrzyka,
Co w twoje piersi wiosny pragnieniem
Przenika.

Niekiedy znów przy prostej rytmice występujące w obfitości rymy nadają wierszom wdzięk szczególny, np. w Chimerze VI, 29:

Potrącona życia falą
Dusza moja łka,
Łzy się palą, łzy kryształą
Wokół szara mgła.

Błędne było życie moje —
Błędny jego kres:
Marzeń roje, niepokoje
I krynice łez.

Trzeba wyraźnie podkreślić urok prostoty niektórych jego poezyj, gdyż w przeciwnym razie możnaby wyrobić sobie fałszywe pojęcie o Langem, jako o poecie, uprawiającym wyłącznie kunsztowne i wymyślne formy wersyfikacyjne.

Do kunsztyków wersyfikacyjnych zaliczyć jeszcze trzeba Langego »Sonet« z samych wierszy 3-zgłoskowych złożony[1]), a tem bardziej sonetowy układ rymów jednozgłoskowych w »Pobudce« **Józefa Jankowskiego** (ur. 1865). Uprzedzili ich w podobnych sztuczkach Francuzi: Juliusz de Rességuier ok. r. 1830 stworzył sonet z 1-zgłoskowców: »Fort Belle Elle Dort; Sort Frêle! Quelle Mort! Rose Close La Brise L'a Prise«. W dwuzgłoskowych wierszach Wiktor Hugo pisał partje swych »Djinns« w »Les Orientales«; wiersze wyłącznie 3-zgłoskowe znajdują się partjami w »Odach i Balladach« tegoż poety. Tak krótkie wiersze mają właściwe miejsce w zwrotkach nierównowierszowych, gdzie wśród wierszy dłuższych mogą służyć do wywoływania szczególnych efektów muzykalnych; użyte jako wyłączny materjał do budowy całego utworu, zaliczone być mogą tylko do kurjozów. Jako rzeczy zupełnie wyjątkowe w naszym języku przytaczamy oba te »sonety« w całości:

SONET	POBUDKA.
Hej! gdzie kres	W bój!
Wichrów — burz?	Z czuć
Wonie róż	Rzuć
Z krwi i łez?	Zdrój!
Bodaj zczezł	Skuj
W ogniu zórz	Chuć!
W zorzy dusz	Budź!
Mroku bies.	Stój:
Pełni żądz —	Drwij
Blaski słońc —	Z burz,
Poprzez mgły,	Rwij
Gromy, skry	Z zórz,
Idziem drżąc	Żyj,
W jutra sny.	Twórz.

[1]) Króliński »Antologja współczesnych poetów polskich«. Lwów 1908, str. 222.

Wdzięcznym wersyfikatorem jest **Czesław Jankowski** (ur. r. 1857), który ma dość znaczną rozmaitość rytmów. Z oryginalniejszych notujemy heptametry daktyliczne, przeplatane z pentametrami w »Skolion«:

Puhar stawcie prze- dę mną || raz o- statni niech | spełnię go | z wami,
Czemuż za- | drżała mi | dłoń? Toast we- | soły chcę | wznieść.
Obnaż | skroń swą mło- | dzieńcze, i ze starcem się | podziel kwia- tami:
Wieniec na | czole mem | zwiądł, nowych nie warto już | pleść—

Ale zarazem we wszystkich wierszach jest stała liczba zgłosek (po 17 i 14), stale są rozłożone średniówki (7 + 9 i $7^1 + 7^1$), stale następują po sobie cząstki rytmiczne w jednakowej kolei 2 — 3 — 2 + 2 — 3 — 3 — 2 i 3 — 3 — 1 + 3 — 3 — 1, wskutek czego jednakowe jest i rozłożenie akcentów. Dzięki temu nie daje się odczuwać brak stałej średniówki w 9-zgłoskowych członach wierszowych, bez względu na to, czy wiersze skandujemy, czy też je czytamy na sposób nowoczesny. »Królewna Lala« składa się z czterech trioletów, napisanych w 8-zgłoskowym rytmie bez stałych średniówek.

Kazimierz Tetmajer (ur. 1865) używa wszelkiego rodzaju rytmów tradycyjnych, wiążąc je często w jednostajne zwrotki, zazwyczaj prostej, przejrzystej budowy[1]). Prócz bardzo licznych zwrotek 4-wierszowych, znajdujemy u niego 6-wierszowe z rozłożeniem rymów, jakie bywa w pieśniach ludowych, przyczem zwykle wiersze 3-i i 6-y, rymujące z sobą, są krótsze od innych. Tak np. z wierszami 5 + 4 łączą się w ten sposób 6-zgłoskowe męskie: (»Widok ze Świnicy« I, 99):

Taki tam spokój... Na gór zbocza
Światła się zlewa mgła przezrocza
Nad senną zieleń gór.
Szumiący zdala wśród kamieni
W słońcu się potok skrzy i mieni
W srebrno-tęczowy sznur.

(Wśród wierszy 5 + 4 znajdujemy jeden bez średniówki: Srebrzysto — turku-sowa cisza). Podobna, choć z innych wierszy złożona jest zwrotka w »Balladzie o Janosikowej śmierci« (V. 163):

Szedł Janosik przez Spiż, przez równinę,
W starym zamku ujrzał kasztelankę,
Hej! kasztelankę białą.

[1]) Poezje, tomów 7, nakład Gebethnera i Wolffa w Warszawie.

Miała usta kraśne jak malinę,
Miała złotem wyszytą katankę,
Hej! złotem szytą całą.

Tu rozłożenie rymów różni się od ludowego o tyle, że wiersze dłuższe rymują się nie parzysto, ale mają rymy przekładane.

Oryginalną ze względu na budowę składowych wierszy jest zwrotka czterowierszowa w »Śpiewie giermka« (V, 233); dzielimy tu wiersze według rymów, odmiennie od tego, jak je podzielił Tetmajer, stąd zamiast dwu wierszy: 4 + 3 i 4 + 3 + 3 otrzymujemy jeden wiersz 17-zgłoskowy (4 + 3 + 4 + 3 + 3) w stylu ludowym, co harmonizuje z ludowym charakterem budowy całej zwrotki:

Hej hetmanie, hetmanie! Gdzie to jedziesz, gdzie jedziesz tak skoro?
Czyli żona cię czeka?
Czy ci droga daleka,
A do stada rabusie się biorą?

Takich zwrotek 4 składa się na cały utwór. »De profundis« (IV, 17) rozpoczynają dwie zwrotki niezwykłej budowy:

O morze, morze! Czyliż jest na tobie
Gdzieś wyspa taka, gdziebym mógł być sam,
Jak w grobie?
O, niechaj pójdę tam!...

Po tych dwu zwrotkach następuje czterowiersz złożony z 11-zgłoskowców i to powtarza się trzy razy, zamykają zaś całość dwie zwrotki, podobne do pierwszych. Z innych typów zwrotkowych zaznaczymy jeszcze jeden w żartobliwie-filozoficznej »Odzie przestrożnej« (III, 97), gdzie po trzech nierymowanych wierszach 7 + 5 następuje wiersz 2-zgłoskowy:

Studjuj mi, care pilnie naukę, z której
nieśmiertelną cześć niegdyś Hipokrat zyskał;
poznaj ciała ludzkiego wszelkie tajniki,
abyś,
jeślić kiedy postawi los wprost kobiety,
której urok ci duszę młodą opęta,
poznał zawczasu, czyli ma ona w łonie
serce.

Rytmy Tetmajera najczęściej nie różnią się budową od używanych powszechnie; zdarzają się między niemi i rzadsze a przynajmniej nie tak bardzo rozpowszechnione. Tetmajer

w opowiadaniach lubi rytm 4 + 6, który w tego samego rodzaju utworach ludowych występuje najczęściej. W tym wierszu np. czytamy o »Śmierci Janosika« (I, 15). Rytm 4 + 4 + 6 powtarza się parę razy (»Idę, idę, niby śpiący, bez myśli, bez woli« V, 215; »A kiedy się zabierała wyprawa krzyżowa« VII, 3: »Zbroja Zawiszy«).

Bardzo też często wiersze Tetmajera dzielą się na drobne człony, np. 14-zgłoskowe na 3 + 4 + 3 + 4 (VII, 66):

O czem śnisz, moje serce? o czem ty śnisz na jawie?
Po jakim twoje skrzydła ogromnym płyną stawie?

Niekiedy wiersze 14-zgłoskowe typu 4 + 3 + 4 + 3 przeplatają się z 10-zgłoskowcami typu 4 + 3 + 3 (»Napoleon. W sto lat«: VII, 153):

Jedzie cesarz umarły, jedzie nocną godziną
poprzez śnieżne zmrożone rozłogi,
jedzie blady, jak skała, dłoń na cugle zdał siną,
a ze źrenic blask strzela złowrogi.

Obfite są też rodzaje wieloczłonowych wierszy męskich, zwykle przeplatanych z żeńskiemi, np. »Ballada o Renie«, gdzie wchodzą męskie: 3 + 3 + 3 + 2^1, oraz 3 + 3 + 2^1 i żeńskie: 3 + 3 (I, 65):

Co rano, gdy z powiek jej zgarnął się sen,
Dziewczyna z tej wioski zbiegała nad Ren,
Gdzie słońcem, co padło W wód szklannych zwierciadło
Nurt wolny zielenił się lśniąc.

Wiersz ostatni rymuje z ostatnim następnej zwrotki. »Cień Chopina« (I, 81) ma męskie 4-zgłoskowe wiersze przeplatane z żeńskiemi 5 + 5; »Blada róża« (I, 138) męskie 7-zgłoskowe (4 + 3^1) w połączeniu z 4-zgłoskowcami żeńskiemi; »Marsz zbójecki« (V, 219) odznacza się tem, że wiersze i ich człony mają jednakową liczbę zgłosek, ich zaś końcówki są męskie lub żeńskie, jak się zdarzy, np.:

Ty mlady brat, ty sa z nami stowarzis!
Jak padnie ci — budzies cirnom ziemie gryz,
a jak padnie — talarkami, dukotami budzies siał,
na kazdy dzień freirećku — kochanećku budzies miał.
Hej bratowie, ja sa ku wam zwerbuje!
Nie płaccie mi, kochanecki leluje,
Nie płaccie mi, siostry moje jabłonecki bielućkie,
Nie pładze mi, matko-ojce, gołąbecki siwućkie.

Więc w rytmie: 4 + 4 + 3, albo 4^1 + 4 + 3 i 4^1 + 4 + 4 + 3, albo 4^1 + 4 + 4 + 3^1, albo 4 + 4 + 4 + 3^1. Tutaj wiersze żeńskie i męskie są zupełnie równoważne, byle tylko miały jednakową liczbę zgłosek, a nawet z sobą rymują, jak dwa pierwsze, przez nas przytoczone, czyli tu panuje taki ich stosunek, jak w pieśniach ludowych, oraz w naszych wierszach średniowiecznych. Obok tego jednak Tetmajer sprzęga nieraz celowo i regularnie wiersze żeńskie z nierównemi męskiemi, otrzymując w ten sposób pewien efekt rytmiczny, znacznie silniejszy, niż to bywa w wierszach francuskich, gdzie takie sprzęganie tych gatunków wierszowych powszechnie obowiązuje. Znajdujemy to w utworach: I, 52 »Pod śniegu srebrnym puchem« (7 i 6^1); I, 54 »Artyści« (9 i 8^1); I, 143 »Mówcie« (5 + 5 i 5 + 4^1); V, 32 »Opłyń mnie, ciemny lesie« (3 + 4 i 3 + 3^1); VII, 44 »Źródło« (8^1 i 7) i t. d. Niekiedy po parze wierszy żeńskich, np. 5 + 4 następuje męski, np. 5 + 3^1 (VI, 29 »Obcą, nieznaną mi doliną«) albo w tomie II na str. 50 (»Życie«) znajdujemy tercyny w wierszach męskich i żeńskich 5 + 5^1, 5 + 6:

Wszedłem, świat mi się zdał, jak jeden cud,
Czarowna wizja, w ekstazie zrodzona...
Od gór do lasów, od nieba do wód

Biegła ma dusza, zachwytem szalona,
Jakbym ku sobie wszechświat garnąć chciał,
Młodem ku niemu wyciągnął ramiona.

Raz tylko zanotowaliśmy połączenie wierszy męskich dłuższych niż żeńskie (8^1 i 7); normalnie sprzęgają się wiersze żeńskie z męskiemi, o jedną zgłoskę krótszemi.

Niektóre utwory składają się z samych wierszy męskich, np. I, 145 »Senne marzenie« (4 + 3^1); I, 148 »Jak cicho« (3 + 3^1); I, 149 »Całe miasto w ogniu skrzy« (4 + 3^1); IV, 151 »Szalony Faun« (5 + 3^1) aż 188 wierszy; V, 155 »O Janosikowym turnieju« (7 + 6^1); V, 175 »Chwycił ją na ramiona« (prócz pierwszego wiersza wszystkie inne mają 4 + 4 + 5^1). Zrzadka spotykamy wiersze z męskim spadkiem głosu przed średniówką, np. I, 131 »Czarna róża« 5 + 3^1 + 3 + 4 (w druku dwa osobne wiersze wbrew wskazówkom rymowania); I, 132 »Ona gdzieś jest, ja wiem« (6^1 + 7).

Nie wydaje się trafnie wybraną czysto literacka, obca forma oktawy do »Listów Hanusi« (VI, 55—69) w języku ludowym pisanych. Tetmajer, jak sam się przyznaje, lubi formy kunsztowne. O sonecie tak pisze:

Lubię sonetu trudną, misterną budowę:
Zda mi się, że mi kawał marmuru odkuto,
W którym swobodnie rzeźbić może moje dłóto
W rozmiarach wiecznie jednych kształty coraz nowe.

Lubię te dźwięki pełne, szerokie, bronzowe,
Brzmiące wiecznie tą samą melodyjną nutą,
A w nieskończoną różność motywów rozsnutą,
Jak mgły na jednem niebie w przeróżną posowę.

Lubię ten mały kościół, w którym jednak może
Olbrzymi Bóg się zmieścić, jak w potężnym tumie;
Lubię to górne, wąskie, naskalne wydroże,

Skąd runie, kto stóp pewnie położyć nie umie;
Lubię tę gwiazdę małą, co świeci, jak zorze,
Dźwięk dzwonu, co nie głuchnie w huraganów szumie.

Obok układu stychicznego lub zwrotkowego w poezjach Tetmajera znajdujemy też i nieregularnie mieszane rytmy. Niekiedy układ stychiczny przerywają od czasu do czasu pojedyńczo lub dwójkami wiersze krótsze dla zaznaczenia miejsc silniejszych (IV, 114 »Ikar«); gdzie indziej znowu mieszają się z sobą nieregularnie tylko dwa typy wierszy: 7 + 6 i 7-zgłoskowe (I, 44 »Do snu«); podobnie w innem miejscu (VII, 64 »Niezbadany rycerz, rozmowa ze spotkaną«) układają się dwa typy wierszy 5 + 5 i 5 + 4¹ w dowolne grupy, przyczem rymują tylko żeńskie z żeńskiemi i męskie z męskiemi. To znowu mieszają się różne wiersze w nieustalonym porządku, choć najwięcej między niemi jest jednostajnych 11-zgłoskowych (5 + 6) (III, 5 »Łąka mistyczna«). Bywa też rytm nieustalony, np. w czterowierszu »Ludzka tęsknota«, VI, 27, gdzie występują aż trzy rodzaje rytmiki: 4 + 5 + 4¹, 3 + 5 + 4¹, 4¹ + 3¹ + 4¹, czyli 9 + 4¹, 8 + 4¹, 7¹ + 4¹.

Pytała się ludzka tęsknica, kędy jej kres?
Czy w skałach niedosiężonych, czy w morzu łez?
Pytała się śmierci idącej w całunnem gźle,
czy może w niej? Ale śmierć odrzekła: Nie...

Jedną z charakterystycznych właściwości Tetmajera jest to, że niezawsze w jego wierszach wypada prawidłowa średniówka. W wielu utworach zachodzi to tylko przypadkowo, np. I, 49 »Noc jesienna«, między 7-zgłoskowcami typu 3 + 4 jeden tylko nieprawidłowy: »Szumi ko-łysząc liście; I, 54 »Artyści« mają dwa rodzaje wierszy 5 + 4 i 5 + 3¹, ale pierw-

sze niekiedy są tu zastąpione przez $4^1 + 5$, drugie zaś niezawsze mają średniówkę i to niekiedy w takim składzie, że łatwo było przez proste przestawienie wyrazów średniówkę ustalić na właściwem miejscu, np.: »Walczą wśród konwul-syjnych drgnień«. (Wśród konwulsyjnych walczą drgnień) »Zepchną nas w niepa-mięci cień«. (Nas w niepamięci zepchną cień).

Tak samo w »Balladzie o pannie młodej« I, 62 są bez średniówki wiersze śród wielu innych typu $5 + 3^1$, $3 + 4$, np.:

A ona zapło-niona doń...
Ziemię u-czynić rajem.

Usterki te, rzecz dziwna, nie wpadają mocno w ucho; odnajdujemy je dopiero przy uważnem czytaniu. Przyczyna tego jest jasna; I, 113 »Moja kochanka«, w wierszu, który powinien się dzielić na $5 + 4$, niema średniówki: »Nie miała wypiesz-czonej ręki«. Otóż we wszystkich tego rodzaju wierszach tak średniówkowych, jako też i w tym bezśredniówkowym, powtarza się bez zmiany układ cząstek (nietylko członów) rytmicznych [1]) $3 — 2 + 2 — 2$; to nas utrzymuje w poczuciu jednakowego rytmu. Nie znaczy to jednak, żeby i wszystkie akcenty były ustalone, gdyż cząstki 3-zgłoskowe noszą akcent na pierwszej lub na środkowej zgłosce.

Ten sam gdzie niegdzie przypadający brak średniówki zauważamy w długim szeregu utworów: I, 117 »Żegnałem cię podobną róży« (wiersz pierwszy); I, 123 »Fantazja«; II, 47 »Słuchacze« (tu nawet jeden wiersz ma o jedną zgłoskę za mało); cząstki wiersza składają się stale: $3 — 2 + 2 — 2$, że zaś dzieje się to dzięki mimowolnemu poczuciu rytmu a nie wskutek świadomego zamiaru poety, tego dowodzi wiersz drugi w szóstej zwrotce, który ma wyjątkowo: $2 — 3 + 2 — 2$: »Cienie wolne się ku mnie wleką, choć poeta mógł przecież łatwo to zmienić na: »Cienie się wolno ku mnie wleką«, gdyby świadomie układał porządek cząstek. »Pour passer le temps« wśród wierszy 11-zgłoskowych w oktawach ma dość często takie, które się nie dzielą średniówką na $5 + 6$; VI, 13 »Nad morzem«, VI, 21 »Uśmiecha mi się tajemnica«, VI, 33 »Król Sfinks«, VI, 98 »Złoty ptak«, wszystkie te utwory śród wierszy

[1]) Członami nazywamy części wiersza ograniczone średniówką, cząstki zaś rytmiczne kończą się w środku wyrazu, lub wypadają z końcem wyrazu ale niestale.

prawidłowych mają także pewną ilość innych, w których średniówka pada w środku wyrazu.

Dowodzi to, że Tetmajer niezawsze dbał o średniówkę tak samo, jak niewiele o nią dbali romantycy francuscy; ale ci lekceważyli poprostu doskonałość rytmu, natomiast Tetmajer w błąd ten nie wpadł, tylko co innego przyjął za podstawę rytmiczności, a mianowicie nie rozłożenie średniówek, lecz uporządkowany rozkład elementów rytmicznych, czyli akcentowanych cząstek wiersza bez względu na to, czy ich granice są granicami wyrazów, czy nie. Otóż w tym wypadku zachodzi dwojaka możliwość: albo mimo stałego układu cząstek niezupełnie ustala się rozłożenie akcentów, gdyż 3-zgłoskowe cząstki mogą być paro- lub proparoksytoniczne, albo też rozłożone są akcenty we wszystkich wierszach zupełnie jednakowo i w ten sposób otrzymuje się wiersze »toniczne«, doskonale rytmiczne bez względu na brak średniówki.

Naturalnie, identyczność układu cząstek może zachodzić razem ze stałością średniówki, np. w »Hymnie do Nirwany« II, 42, gdzie porządek cząstek jest taki: 3 — 2 — 2 + 3 — 2 — 2.

Z otchłani klęsk i cierpień podnoszę głos do ciebie,
Przyjdź twe królestwo jako na ziemi, tak i w niebie,
Złemu mnie z szponów wyrwij, bom jest utrapion srodze,
I niech już więcej w jarzmie, krwawiącem kark, nie chodzę...
Oto mię wstręt przepełnił, ohyda mię zadusza
I w bólach konwulsyjnych tarza się moja dusza.
O przyjdź i dłonie twoje połóż na me źrenice
Twym unicestwiającym oddechem pierś niech sycę...

Średniówka jednak nie jest konieczną, więc np. w 9-zgłoskowych wierszach z rozkładem cząstek 3 — 2 — 2 — 2 (II, 55 do 57 »Sulamitka i Salomon«), gdzie 3-zgłoskowe cząstki najczęściej mają akcent na zgłosce środkowej, rzadko na początkowej:

»Twe oczy, jak pochodnie gorą.
Od których noc się rozpłomienia«.
»Wśród rzęs twe oko jak jezioro,
Które nadwodny gaj ocienia«.
»Twe usta są jak wiśni grona
Purpurą malowane ciemną«.
»Ust twoich róża rozchylona
Motyle nęci ponade mną«.
»Pierś twa jak brama, kędy woje
Wroga łoskotem trwożą stali«.

»Jak dwa gołębie piersi twoje,
Co na śnieżystej siedzą hali«...

Również bez stałej średniówki jednakowo rozmieszczono akcenty 9-zgłoskowych wierszy 3 — 2 — 2 — 2 (pierwszy człon z akcentem na zgłosce środkowej) w poezji na str. 31 tomu VI:

Ta trawa, której nikt nie kosi,
Ta woda, której nikt nie pije,
Nikomu niepachnące kwiaty,
Oh! tam jedynie dusza żyje...

Nie można tu przeprowadzić podziału 5 + 4, a mimo to, pozostaje czystą melodyjność wierszy i wzmacnia się jeszcze przez ich dosłowne od czasu do czasu powtarzanie.

Wymienimy jeszcze szereg utworów z cząstkami jednakowo rozłożonemi (przy średniówce): II, 58 »Kwiat symboliczny«: 3 — 3^1 + 3 — 2 — 2; II, 71 »Narodziny Afrodyty«, tak samo, jak poprzedni:

Złocisty to był dzień. Błękitne zadumanie
Objęło cały świat. Na modrym oceanie
Słoneczny zasnął blask. Na ziemi i na niebie
Cisza zdawała się wsłuchiwać sama w siebie.

II, 75 »Narodziny wiosny«, rytmy takie same. II, 102 »W lesie«: 3 — 2 — 2 + 3 — 2 — 2; II, 169 »Zdaleka ku mnie płyną« 3 — 2 — 2 + 3 — 2 — 2; VI, 84 zwrotki różnowierszowe: 3 — 2 — 2 — 2 i 3 — 2 — 3^1:

Odchodzisz już czarowny maju,
Nie pozostawiasz z siebie nic,
Opadasz jak liść zwiędły w gaju,
Trzeba kupony życia strzydz.

W wierszach 9-zgłoskowych średniówkaby wypadała niejednakowo po 4-ej, albo po piątej zgłosce, a mimo to wiersze nie sprawiają wrażenia nierytmicznych lub różnorytmicznych.

Zbliżamy się tutaj znowu do rytmu starożytnej poezji metrycznej. W utworach dopiero co omówionych nieraz się znajdują wiersze z sześciu cząstek złożone, przypominające rytm heksametrów; »Żeglarz« (VI, 102), ułożony w wierszach 4 + 5^1 ma na początku dwuwiersz:

Śpiewajcie, złotołuskie wodnice, powracającym żeglarzom!
Oto wracają do was, błąkawszy się długo w ogrodach.

Zamyka się zaś także dwuwierszem:

Jeszcze wasze piersi słodkie są jak grona winne!
Pójdź! Tobie trzeba odmętu — spluń, żagiel twój rozwiń na wiatr!

Ze względów akcentowych nie można tych wierszy skandować na sposób heksametrów, a jednak o tyle tylko wydają się nam rytmicznemi, że je dzielimy każdy na 6 cząstek rytmicznych, przyczem musimy w pierwszym wierszu drugą cząstkę utworzyć aż z czterech zgłosek! Wiersz pierwszy liczy zgłosek 18, drugi — 17, przedostatni — 14, ostatni 16.

Podobny rytm znajdujemy w tomie VI na str. 94 w wierszach stale kończących się spadkiem męskim. Każdy z nich dzieli się na cząstki 3- lub 2-zgłoskowe i tylko w pierwszym wierszu pierwsza cząstka liczy aż 4 zgłoski; trzecia cząstka, jak również piąta (z 2 uchyleniami) ma 3 zgłoski, ostatnia dwie ze spadkiem męskim:

Stały w króla | Ramzesa | ogrodzie | wśród lwów | kamiennych | i lwic
Dwa w ró- | żanej | alei | posągi: | bogini | i bóg.
Bogini | cudna, | jak brzoza | biała | i senna | z nad wód,
Która | oczy | wzniesione | miała | w głęboką | gdzieś dal,
I bóg, | który | miał w ręku | berło | owite | we bluszcz.
I przy- | chodziły | dziewczęta, | gdy słońca | prażył | je żar,
I kiedy | żądzą | rozpalał | tajnię | wspaniałych | ich biódr,
I brały | Boga | w ramiona, | cisnąc | mu usta | do ust,
I krwi | szukając | w nim żywej | jak ich, bi- | jącej w nim, | ich krew.
Lecz gdy | cicha | noc zeszła | naówczas, | naówczas | ten bóg
W króla | Ramzesa | ogrodzie | wśród wonią | śmiertelnych | aż róż
Cień swój | z berłem | bluszczowem | ciskał | bogini | do stóp,
Która | oczy | wzniesione | miała | w głęboką | gdzieś dal...
I czekał | czekał | na grom, co | nie przy- | chodził | weń bić.

Uznany przez Mleczkę za heksametr utwór (II, 108) Melodja mgieł nocnych« zbliża się bardzo do wiersza tonicznego, gdyż ma rozłożone stale akcenty w sposób następujący: ⏑ – | ⏑ – || – ⏑ – || ⏑ – | ⏑ – || – ⏑ – w 20 wierszach:

Cicho, cicho, nie budźmy śpiącej wody w kotlinie,
Lekko z wiatrem pląsajmy po przestworów głębinie...
Okręcajmy się wstęgą naokoło księżyca,
Co nam ciała przeźrocze tęczą blasków nasyca...

Jednak tu prócz środkowej są jeszcze stale dwie średniówki, wiersze przeto właściwie są nie sześcio-cząstkowe, ale czteroczłonowe 4 + 3 + 4 + 3. Wierszem tonicznym zaś we właściwem znaczeniu nazywamy taki, który albo wcale nie ma średniówki, albo też, jeśli jest dłuższy ponad 9 zgłosek, ma nie więc-

cej, jak jedną stałą średniówkę. Brak stałych średniówek sprawia wtedy to, że mimo wielkiej muzykalności wiersza nie wywiera on w czytaniu wrażenia siekaniny, zbytniej jednostajności, jak wiersze wielośredniówkowe.

Więcej do heksametrów się zbliżają wiersze utworu (»Poezje« I, 104) p. t. »Sztuka jest jako drzewo«. Cząstki wiersza przed średniówką układają się w porządku niejednakowym i po części w różnym składzie: 3 — 2 — 2 (4 razy), 2 — 3 — 2 (2 razy), 3 — 3 — 2 (2 razy), natomiast po średniówce zawsze jest: 3 — 3 — 2. Stąd też z ogólnej liczby 8 wierszy mamy sześć w rytmie 7 + 8 i 2 w rytmie 8 + 8. Z punktu widzenia metryki sześciostopowca antycznego, za wadę wierszy trzeba poczytać, że niektóre cząstki 3-zgłoskowe mają akcent na zgłosce środkowej, pomimo, że w czytaniu zachowujemy prawidła skandowania.

Poza tem jeszcze dwa utwory Tetmajera wyróżniają się zasadniczo z pośród innych szczególnemi właściwościami rytmiki: »Hymn do miłości« (II, 63) ma cechy rytmu, który wolnym wierszem nazwać można: brak rymów pozwala poecie dzielić tekst na dowolne szeregi rytmiczne, które też dlatego wierszami wolnemi nazywamy. Podział ten wyraża się wyłącznie tem, że każdy nowy wiersz zaczyna się od nowej linji, drugą zaś cechą podziału jest to, że pewna część wierszy układa się w rytm typów tradycyjnych wierszowych, w najrozmaitszy sposób mieszanych. Czytelnik przy deklamacji wiersza kieruje się tylko okiem i nieraz jego poczucie rytmu może się nie zgadzać z poczuciem autora. W »Hymnie do miłości« np. wiersz pierwszy brzmi: »Tyś jest najwyższą z sił, wszystko ulega tobie«. Wydaje się, że tylko dlatego poeta wydrukował to jako wiersz jeden, że następują potem przeważnie wiersze dłuższe w rytmie tradycyjnym wierszowym, np. 11-zgłoskowce (5 + 6), albo 13-zgłoskowce (7 + 6). Ponieważ jednak wiersz ten jest arytmiczny, przeto czytelnik ma skłonność rozłożenia go na dwa wiersze bezśredniówkowe: 6^1 i 7. Początek utworu jest następujący:

Tyś jest najwyższą z sił, wszystko ulega tobie,
Miłości.
Życie jest żądzą, a tyś z żądz największą
Prócz samej żądzy życia; duszą duszy
I sercem serca życia tyś jest
Miłości.
Jeśli najwyższem szczęściem zapomnienie,

Bezwiedza i niepamięć własnego istnienia,
Toś ty jest szczęściem szczęścia, ty, co dajesz
Omdlenie duszy i omdlenie zmysłom
A myśli kładziesz kres upajający,
Miłości.
Jeśli złudzenia są jedynem dobrem,
Toś ty największem dobrem, najsilniejszem
Ze wszystkich złudzeń, ty, moc mocy,
Pierwotna, dzika, nie znająca kiełzań,
Święta potęgo,
Miłości.

W powyższym ustępie prawie wszystkie wiersze, bo tylko bez pierwszego i piętnastego przedstawiają różne typy wierszy tradycyjnych, gdyby więc nie przymieszka wierszy arytmicznych, utwór możnaby zaliczyć do tych, które określiliśmy, jako złożone z wierszy niejednostajnie mieszanych. Ale przeszkadza temu okoliczność, że znaczna ilość wierszy (około 15%) niema rytmu tradycyjnego, np.:

Mostem, po którym można iść nad odmęt nudy.
Jeśli są jedynem lekarstwem, które...
Czas idzie i zmieniają się wiary:
Bóstwa w proch upadają jedne po drugich.
Nad wszystko wyniesiona, niepokonana,
Kędyś, szafirze niebios, morza błękicie?
Kędyś, szumie jaworów i śpiewie ptaków?
Pod gęstemi zaplotami bluszczów i t. d.

Przeważają w utworze wiersze 11-zgłoskowe typu 5 + 6, (jest ich 44 na ogólną ilość 101), zwłaszcza wśród pierwszych 30 i ostatnich 44 wierszy, natomiast wśród środkowych 27 jest tylko jeden tego typu, a zato znajdujemy tu najwięcej wierszy nierytmicznych.

„Salamandra“ (VI, 17) ma inny charakter: zaczyna się od 14 wierszy nie mających jednakowego rytmu wskutek braku stałej średniówki i niejednakowego umiejscowienia akcentów, mimo to jednakże pewne podobieństwo między niemi zachodzi, gdyż prawie każdy (z wyjątkiem drugiego, 8-zgłoskowca) liczy 10 zgłosek, każdy też kończy się akcentem męskim, w znacznej też większości tych wierszy jest jeszcze wewnątrz wiersza (gdzieś koło środka) drugi wyraz jednozgłoskowy silnie akcentowany.

Szedłem przez obcy las — posępny stał,
ciemniał w nim dzień — wilgotne mchy
słały się u mych nóg, z nadwodnych skał

zwisały zimne, brudne, ślizgo szły
w parowów głąb. Potoku pienny nurt
po progach wył wzdłuż drogi, to znów cichł,
z kamiennych w toń się przelewając furt.
Wśród gonnych drzew tu, owdzie jakby mnich
(dalekich Tatr widziadło), karli smrek,
obrosły gąszczem konarów aż do stóp
w milczeniu stał i ciszy leśnej strzegł.
I nic nie rwało jej; jak ciemny grób,
milczał ten las, tonąc w ponury mrok.
Tam szedłem sam — szeleścił w ścieli krok.

Dalej mieszają się żeńskie 11-zgłoskowce z 13-, 12-, lub 10-zgłoskowcami, niekiedy trafia się w końcu wiersza rym męski, częściej silnie akcentowany wyraz jednozgłoskowy przed średniówką, która nie ma stałego miejsca. Bardzo ważną cechą tego utworu jest to, że wiersze są rymowane mimo bardzo nieustalonego rytmu; wyjątkowo więc tu mamy wiersze arytmiczne z rymami. Trudno je wobec tego nazwać wolnemi, gdyż są związane rymami, a jednak mają cechę wolnych, gdyż poeta nie krępuje się rytmem i dba tylko o to, by wiersze w niejakim stopniu pod względem rytmicznym zbliżały się do siebie, żeby zbytnio jeden od drugiego nie odbiegał. Dalej bardzo często wiersze są zdaniowe, a co jest też bardzo ważne, że tutaj w przeciwieństwie do prozy, zdania następują jedne po drugich, nie wchodząc jedne w drugie: rzadkie są takie połączenia zdań, jak: »Wszystko, com czuł, czegom przepragnął w życiu, zbiegło się ku mnie w tłum«... Niekiedy wreszcie rytm się przez parę lub kilka wierszy ustala, aby potem znów w zmąconym płynąć rytmie, np. myśli pytają:

Pocoś ty rodził nas i my rodziły ciebie?
Pytały tak, a ja, jak gdybym na pogrzebie
pochodnią tylko był i więcej niczem, wkoło
świecąc na smutku mrok i na zgryzotne kiry,
tak szedłem... milczał las, woń stęchłą zioło
dawało z błot i mchy, nad wodne wiry
zwisłe, dławiły dech. I ciągły szum: Gdzie my?
Gdzie żywot twój, co z nas się plótł, jak z sita
plecie się kosz? Gdzie my: twe myśli, sny,
gdzie żywot twój? Cóż powiem? Pod kopyta
wtrącił was Czasu rumak i Nicości.

Słowem, rytm się często rwie i mąci. Kończą utwór wiersze coraz krótsze:

Więc nie pytajcie mnie, kędy jesteście,
ani pytajcie mnie, czy się z was co zezrębi,
ani się za mną w tłum tych mar żałobnych nieście,
bo nie wiem nic — — — widzicie: milczy las...
Jeżeli tu przez wszystek bytu czas
błądzić człowieka los — może i to, co zżył,
wieczyście błądzi kędyś — tuman sił
straconych w wieczny mrok...

Lucjan Rydel (1870—1918, »Poezje« wyd. III, Kraków 1909) też nie gardził kunsztownemi efektami. W utworze p. t. »W uśpionym lesie«, wiersze 13-zgłoskowe mają dwa tylko rymy a, b. Rozkład ich jest stały: w zwrotkach: pierwszej, trzeciej, piątej i siódmej a b b a, w zwrotkach: drugiej, czwartej i szóstej b a a b. Ponadto każdy drugi i czwarty wiersz zwrotki powtarza się jako pierwszy i trzeci w zwrotce następnej, według typu pantum, tylko że tu niema paralelizmu dwu tematów. Oto pierwsze dwie zwrotki:

Księżyc wyszedł i płynie, jak łódź pozłacana,
Niebo wisi niezmierne, bezdenne, jak morze,
Chmur lotny puch szybuje przez jasne przestworze,
Srebrząc się, jako morska białogrzywa piana.

Niebo wisi niezmierne, bezdenne, jak morze,
Tatry czernią się w dali, jak grzbiet Lewjatana,
Srebrząc się, jako morska białogrzywa piana,
Śnieg osiadł granitowy zrąb, co błękit porze.

Ostatni wiersz ostatniej zwrotki jest powtórzonym pierwszym: »Księżyc wyszedł i płynie, jak łódź pozłacana«.

Zupełnie bez rymów obywa się poeta w utworze »Faun gra« (str. 32), gdzie nieregularnie mieszają się wiersze różnych typów: 4 + 4, 4 + 3^1, 5 + 4, 4^1, 6^1, 5 + 3^1, 4^1 + 4^1 i t. d., co kończą 11-zgłoskowce. Natomiast jeszcze raz dwurymowe wiersze mamy w »Biednych pieśniach« (str. 104), gdzie rytmy 4 + 4 i 6 układają się w zwrotki tak rymowane: a b a a b a a b a b, przyczem dwuwiersz ostatni jest powtórzeniem dwuwiersza pierwszego z drobną zmianą w treści. Z natury rzeczy po dwa rymy mają też triolety Wojewodzianki w »Zaczarowanem Kole«.

Najczęściej Rydel pisze zwrotkami, w których rymy żeńskie przeplatają się z męskiemi; z mniej zwykłych sprzężeń rytmów notujemy »Barkarolę«, gdzie się przeplatają wiersze

9-zgłoskowe dwu typów 5 + 4¹ i 3 — 3 — 3 ze stałem rozłożeniem akcentów i z potrójnem powtarzaniem się rymów:

Nim świt ze srebrnych wybłyśnie wrót
I trawy uperlą się rosą,
Nim róż purpurą zakwitnie wschód
I słońce swą twarz złotowłosą
Wykąpie w chłodnej topieli wód,
Nim ptaki swój hejnał podniosą,

Nim kołysana wiatrami łódź
O kwietne potrąci wybrzeża,
Na szyję ty mi ramiona rzuć,
Wiośniana ty moja i świeża!
Chcę pierś twą młodą przy mojej czuć
I czuć, jak w niej serce uderza...

Czasem miesza nieregularnie wiersze, różniące się o jedną zgłoskę, np. 6- i 7-zgłoskowe:

Wyrosłaś tak...
Jak ta jarzębina,
Co pod Bożą Męką
Cała w krasie korali
Gałązeczki ugina;
Jak ten kwiat jabłoni,
Co w śnieżystej bieli
Różowo się płoni...

Ciekawe pod względem wersyfikacyjnym są przekłady Rydla z poetów starożytnych, gdzie znać wpływy typów metrycznych. Naśladownictwem heksametru jest czterowierszowy homerycki »Hymn do Zeusa«:

Zeusa opiewam, co większy, możniejszy nad wszystkie niebiany
W dal rozgrzmiewa piorunem, w potęgę, w moc twórczą odziany
I rozmawia gromami z siedzącą wżdy przy nim Tetydą —
Bądź miłościw, piorunny, przesławny, wszechwładny Kronido!

Również z 6 cząstek się składa każdy wiersz w »Hymnie do Dionizosa« (12 wierszy parzysto rymowanych), ale tu każda z cząstek jest 3-zgłoskowa typu amfibrachicznego, więc jednakowo wszędzie są rozłożone akcenty; niezawsze granica stopy jest granicą wyrazu:

Rozśpiewan i bluszczem uwieńczon, niech pieniem się tem u-weseli
Dionys, przesławny syn Zeusów, zrodzony z chwalebnej Semeli.
Więc nimfy o pięknych warkoczach, ojcową spełniając w tem wolę,
Do piersi go swych prze-sadziły, a tak wy-karmiły pacholę...

Wyjątki z ód olimpijskich, stosownie do ich charakteru w oryginale, Rydel przetłumaczył wierszami nieregularnie mieszanemi, gdzie też rymy męskie trafiają się parami śród rymów żeńskich. Pieśni Anakreonta (w wyborze) w części mają rytm jednostajny (8- lub 7-zgłoskowce) w części zwrotkowy. Wybrane ody Horacego mają w przekładzie Rydla rytm, przypominający rytm oryginału, ale zbudowany na zasadach dzisiejszych. Ks. I oda 5, w oryginale składająca się ze zwrotek asklepjadejskich rodzaju III, zamiast dwu wierszy asklepjadejskich mniejszych ma 13-zgłoskowce, zamiast dymetru logaedycznego brachykatalektycznego — 7-zgłoskowiec i zamiast glikoneusa II — 11-zgłoskowiec, więc wiersze dłuższe odpowiadają dłuższym oryginału, a krótsze — krótszym:

Co za chłopiec w róż wieńcu, wysmukłej postaci,
Wonnem zroszon kadzidłem, głowę dla cię traci
W ustroni twej uroczej?
Dla kogo puszczasz włos płowych warkoczy...

III, 13, w tymże metrum u Horacego napisana, ma tenże rytm co poprzednia i w przekładzie Rydla. Tłumacz utrzymał też jednakowy rytm w pieśniach I, 19 i III, 19, u Horacego mających zwrotki asklepjadejskie I, mianowicie wiersze polskie się kolejno zmieniają: 8- i 7 + 6-zgłoskowe; natomiast ta sama zwrotka Horacego I, 13 w tłumaczeniu zmienia się na dwuwiersze: 8- i 5 + 6-zgłoskowe.

Dwuwierszowe zwrotki jambiczne Ep. 7 (12- i 8-zgłoskowce) przełożył Rydel na polskie dwuwiersze 7 + 6 i 3 + 3 + 3:

Gdzież wy, gdzież tak na oślep gnacie, okropnicy?
I miecz na co goły w prawicy?
Małoż jeszcze na polach i na morzu mało
Łacińskiej wam się krwi przelało?

Inne zwrotki dwuwierszowe: pitjambiczne mniejsze, złożone w oryginale z heksametru i dymetru jambicznego akatalektycznego, w przekładzie polskim mają rytm 7 + 6- i 7-zgłoskowców:

Noc była, miesiąc wszedł na niebios okręgi
Między gwiazd jasne roje,
Gdy bogom świętokradzkie czyniłaś przysięgi,
Że słowa ziścisz moje.

Zwrotki wreszcie safickie mniejsze (I, 30; II, 8; III, 18 i 22) Rydel przełożył w typie tradycyjnej od w. XVI zwrotki safickiej:

O Wenus, Knidu i Pafos władczyni!
Rzuć miły Cypr swój, a zstępuj w podwoje,
Kędy Glicera woń z kadzideł czyni
Na przyjście twoje.

Jednostajne wiersze asklepjadejskie mniejsze, w oryginale (III, 30) 12-zgłoskowe tutaj mają rozmiar 7 + 6:

Stawiłem sobie pomnik trwalszy, niż ze spiży,
Od królewskich piramid sięgający wyżej;
Ani go deszcz trawiący, ani Akwilony
Nie pożyją bezsilne, ni lat niezliczony
Szereg, ni czas lecący w wieczności otchłanie.

Naśladowanie dystychów elegjackich daje nam **Konstanty Górski** (1862—1907), którego zbiorek poezji p. t. »Wierszem«, napisany w latach 1883—1893, został ogłoszony drukiem w r. 1904. Poruszał on często tematy antyczne i naśladował niekiedy wzory metryki klasycznej. Jego dystychy odznaczają się zręcznym układem i wdziękiem:

Mówią, żeś Grecjo na łożu z marmurów uśpiona na wieczność,
Mówią, że długim tym snem także ujęty twój duch.
Tyżeś przed wieki do pieśni i czyny stwarzała, i słowa:
Odkąd pochwycił cię sen, wskrzesza cię młoda twa pieśń.
Tyżeś przed wieki marmurom i kształty dawała i duszę:
Więc nieśmiertelną twą myśl światu przechował dziś głaz.
Zginąć nie możesz, o Grecjo, bo z dłoni twych czystych i świętych
Bije żywota wciąż zdrój, świeci piękności wciąż blask i t. d.

Wiersze te dadzą się skandować na sposób starożytny, ale dla każdego z nich, t. j. dla heksametru i pentametru, wystarczy wystawić jeden wzór niezmienny: nigdy w żadnym nie spotkamy spondeja tam, gdzie już użyto raz dyktyla. To też liczba zgłosek jest stała: w wierszach dłuższych 17, w krótszych 14. Czytamy je na swój sposób, nie skandując według stóp, ale wyróżniając wyrazy i wtedy otrzymujemy typy 8 + 9 i $7^1 + 7^1$, że zaś rozkład akcentów jest zawsze jednakowy, wiersze przeto dzielimy na stały szereg cząstek [1]) rytmicznych: 2 — 3 — 3 + 3 — 3 — 3 i 2 — 3 — 2^1 + 2 — 3 — 2^1. Naturalnie wtedy cząstki

[1]) Ponieważ cząstkami temi są wyrazy, przeto można je uznać za człony, przez co wiersz da się wyrazić cyfrowo: (2+3+3)+(3+3+3).

trzyzgłoskowe noszą akcent na zgłosce środkowej (czyli są »amfibrachiczne«). W innych utworach Górskiego, osnutych na tematach antycznych, rytmika nowoczesna występuje jeszcze wyraźniej.

»Venus victrix«: gdyby jej wiersze przedstawić według metrum, miałaby je takie:

– ∪ ∪ | – ∪ | – – ∪ ∪ | – ∪ | – ∪
– ∪ ∪ | – ∪ | – ‖ – ∪ ∪ | – ∪ | –

czyli według naszego sposobu oznaczania: 3 — 2 — 1 + 3 — 2 — 2, 3 — 2 — 1 + 3 — 2 — 1, albo krócej: 3 — 3^1 + 3 — 4, 3 — 3^1 + 3 — 3^1, lub wreszcie 7^1 + 7, 6^1 + 6^1:

Błądzę po salach sam. W galerji mrok zapada,
Pośrodku krwawych zórz umiera znowu dzień...
I krasne blaski mrą, a biała bóstw gromada,
Ujęta świętym snem, zachodzi zwolna w cień.

A więc także stała liczba zgłosek, stałe miejsce średniówki, akcenty nieustalone w cząstkach 3-zgłoskowych żeńskich – ∪ – lub – – –, czyli 3^2 lub 3^3.

»Panateneje« mają części oddzielne w różnym rytmie, ale zawsze rytm oznacza się stałą liczbą zgłosek, jak w ogólności we wszystkich wierszach nowoczesnych. Więc najprzód 4 — 3a, 5^1b:

Powstał Heljos od Eubei
Od fal sinych wstał,
On na dzień Panatenei
Pierwsze hasło dał.

Wiersze 8-zgłoskowe, o ile się dzielą na 4 + 4, prawie zawsze mają ustalone akcentowanie.

Dalszy ustęp w rytmie: 8 + 8, 8 + 6^1, czyli 2 — 3 — 3 + 2 — 3 — 3, 2 — 3 — 3 + 2 — 3 — 1, co w miarach antycznych przy rytmie daktylicznym inaczej się wyrazi:

– ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – – ‖ – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪
– ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – – ‖ – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | –

W grodzie wysoko blask złoty, w miasta zaułkach mrok szary,
Zasiadł na przyzbach po nocy starych śpiewaków tłum.
Oto już w brzasku niepewnym słychać ich zmowy i gwary,
Przyszli na święto i niosą siła odwiecznych dum.

Potem znów wiersze krótsze 7-zgłoskowe bez stałej średniówki, ale akcentowo dzielone na 3^2 — 4, albo 3^3 — 4. Na

zwrotkę idą cztery takie wiersze; zwrotka pierwsza i ostatnia (czwarta) ma ostatni wiersz $3^2 + 3^2$:

Tyś siłą jest narodów,
Władców rycerzy radą,
Założycielką grodów,
Pallado, Pallado!

Gdzie dziś się moc twa szerzy,
Gdzie władasz od wiek wieka,
Od lądów, od wybrzeży,
Gdzie zaszedł żagiel Greka...

Część czwarta, znowu z dłuższych wierszy złożona, liczących każdy niby cztery stopy podwójnych trochejów:

Na Akropol ‖ ruszył pochód, ‖ już po schodach ‖ tłum się roi.
Już tam doszedł, ‖ gdzie spiżowa ‖ z dzidą w ręku ‖ Pallas stoi.
Na świątyni ‖ marmurowej ‖ tarcz złoconych ‖ błyszczą słońca.
Patrz na fryzie ‖ orszak drugi ‖ wije, wije ‖ się bez końca...

Trzy średniówki i rymy wskazują na rodzaj wiersza, który według przyjętego przez nas sposobu oznaczamy: 4 + 4 + 4 + 4. Następujące dalej wiersze krótkie są typu 5 + 3 a b a b:

Zanim rozpalą pochodnie
Raz jeszcze śpiewy i tany!
Niech jeszcze wstaną dziś zgodnie
Ku czci Pallady peany.

Wreszcie na część ostatnią składają się wiersze takie same, jak na czwartą, i ten sam rytm spotykamy po raz trzeci u Górskiego w jednej z »Transkrypcyj« z Horacego: »Niech kto sobie Rhodos biały wśród przestworzów sinych chwali«... W innej »Transkrypcji« (»Diffugere nives«), wiersz liczy trzy człony 5-zgłoskowe (5 + 5 + 5):

Stopniały śniegi, stroją się w zieleń łąki i drzewa,
Powstał wiatr letni, potok wiosenny łany zalewa...

Słowem, nigdzie niema tu naprawdę metrów, wszędzie zaś rytmy nowoczesne, nie wyjmując także znanego oddawna i dość rozpowszechnionego w literaturze, typu 4 + 4 + 6, w którym Górski transkrybował odę Horacgo: Miserarum est neque amori dare ludum«...

Biada, biada tej dziewczynie, co marzy stęknionа:
Ni zapomnieć chłopca może, ni paść mu w ramiona.

Z wierszy innych zasługują na wspomnienie takie, w których rozłożenie cząstek rytmicznych jest zawsze jednakowe; z tem zgadza się też i rozłożenie akcentów, o ile 3-zgłoskowe cząstki albo wcale nie zachodzą, albo też nie stoją na początku wiersza lub bezpośrednio po średniówce, gdyż w tych pozy-

cjach noszą akcent na zgłosce początkowej lub środkowej. Zazwyczaj takie stałe rozłożenie cząstek znajdujemy w wierszach krótkich, np. »Italiam« (»Wierszem« str. 95) : 3 — 2 + 3¹:

Przez rzeki, góry, głazy dróg
Chodź ze mną w cichy, znany kraj...
Zburzonych świątyń przejdziem próg,
Wśród złomu kolumn stoi bóg
I napinając złoty łuk,
Patrzy w oliwny, senny gaj.

»Villa Madama« (str. 97), wiersze takie same, oraz 4¹, zwrotka inaczej zbudowana:

Migdały kwitną, modry dzień,
Oparem ciepłym rola tchnie,
Ja błagam — i wśród innych tchnień
Wspominaj mnie.

Wiersze 8-zgłoskowe nieraz i to oddawna w naszej literaturze układają się stale w rytmie (trochaicznym) 4 + 4; zachodzą one i u Górskiego, ale dla naszego ucha wydają się zbyt jednostajnemi; mniej nuży jednostajne rozłożenie 2-zgłoskowych cząstek w wierszu 10-zgłoskowym, gdyż tam średniówka wytwarza dwa nierówne człony 4 + 6, czyli mamy 2 — 2 + 2 — 2 — 2, a niekiedy i charakter rytmiczny w drugim członie zmienia się na 3 + 3, np. str. 108, »Na pomoście«:

Wstają z morza wały coraz nowe
I pryskają w słońcu jasną tęczą,
Niosą piany pasy marmurowe
I, padając na brzeg twardy, jęczą.
Śledzę długo za polotem fali,
Jak się w górę podnosi i kłębi.
Dusza mi się zrywa z większej dali,
I upada do smutniejszej głębi.

Bardziej urozmaicony i dlatego milszy jest rytm 9-zgłoskowca, gdyż tu musi być przynajmniej jedna cząstka 3-zgłoskowa (str. 112) »Na Dunach«, 3 — 2 + 2 — 2:

Na morskich piasków duże zioła
Słoneczna, złota jasność pada,
I rozpromienia się na sioła,
Na nieruchome w łąkach stada.
Krajobraz senny jest i prosty...
Idę wśród traw nadbrzeżnych woni.

W szarawe kędzierzawe osty
Skrył się jesienny świerszcz i dzwoni,
Dolata cichy szept od morza,
Nad wały piasku wiatr przechodzi,
Nad trzciny modre, rude zboża
I piersi wolnem tchnieniem chłodzi.

Wiersz szósty i siódmy ma nieprawidłową średniówkę (w środku wyrazu), ale to nie narusza rytmiczności wobec jednostajnego rozłożenia cząstek rytmicznych.

W wierszach dłuższych, cząstki 3- i 2-zgłoskowe plącą się w swej kolejności. Tak np. w naśladowaniu z Moschosa (strona 102): 3 — 2 — 3 + 3 — 2 — 3, albo 2 — 3 — 3 + 3 — 2 — 3, albo 2 — 3 — 3 + 2 — 3 — 3, albo 3 — 2 — 3 + 2 — 3 — 3 przy czytaniu według zasady nowoczesnej rytmiki:

Kiedy się morze ukoi, kładzie się gładkie i sine,
W sercu ochota urasta: idź na błękitną równinę!
Ląd mi z pamięci uchodzi, tęskność wypędza na morze.
Lecz gdy się w głębiach zapieni, w krzywe bałwany poorze.
Z rykiem do brzegu się wali, białemi wierchy powstaje,
Wtedy ja oczy obracam na ziemię cichą, na gaje.
Ląd mię pociąga spokojny i cieniem wabią mię drzewa.
Tam i wśród wichrów szalonych pinja melodję mi śpiewa.
Biedny zaprawdę jest rybak, łódź jego jednym mieszkaniem,
Polem zaś morze, a połów trudny i żmudny jest na niem.
Mnie niechaj senność ogarnie w cieniu platanów kojąca,
Senność nad brzegiem strumienia, co trawy cicho potrąca
I nie zatrważa sąsiada ani marzenia mu zmąca.

Równomierne rozłożenie rytmów otrzymujemy dopiero przy skandowaniu, gdy akcentujemy każdą cząstkę wiersza na pierwszej zgłosce: 3 — 3 — 2 + 3 — 3 — 2. To wskazuje na świadomy zamiar autora naśladowania miar starożytnych.

Or-Ot (Artur Oppman) ur. r. 1867 ma swoje własne rysy charakterystyczne, niekiedy zaznaczające się bardzo wyraźnie. Jedną z najwydatniejszych jest w niektórych utworach rytm pieśni popularnych, mieszczańskich lub dziadowskich, którym posługując się poeta tworzy małe arcydzieła. Silnie w nich występuje dobitne akcentowanie stałe, np. »Imć pan Duda w amorach«, napisany w wierszach 7-zgłoskowych 3 + 4 z rozłożeniem akcentów _ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ _; rzadko kiedy akcent rytmiczny nie zgadza się z gramatycznym, np.:

Krew mi go- | rzeje | siarką
Jak najo- | gnistszej | szkapie.

A pozwól- | że Bar- | barko,
Niech szyjkę | twą ob- | łapię.

Rytm popularny mamy też w »Misterjum« (5a, 5a, 3b, 5c, 5c, 3b):

Nędzny, wielmożny! Jak żałośliwa
Bacz! gdyś pobożny, Rzecz się rozgrywa
Z żałobą, Przed tobą.

Na inną nutę, także jakby kantyczkową (4 + 3a, 4 + 3a, 3b, 4 + 3c, 4 + 3c, 3b):

Jadą, jadą trzej króle: By je złożyć pod nogi
Jeden w drogiej szkatule Tej dziecinie ubogiej
Ma złoto, Z ochotą.

Zdarza się u niego niekiedy i rytm ludowy, np. 4 + 4 + 3:

Próżno ty się miotasz w polu, wichuro,
Próżno ludzi straszysz pieśnią ponurą...

Bynajmniej jednak nie jest to jedyna specjalność Or-ota. Ma on rytmy kunsztowniejsze, np. 5 + 4^1:

Pójdź ze mną razem, tyś anioł jest,
Tyś jest cudowny paproci kwiat!
Skiniesz — i wezmę natchnienia chrzest,
Skiniesz — i pieśnią odrodzę świat.

Inna zwrotka, do której wchodzą wiersze $4^1 + 4^1$ z powtarzanemi wyrazami końcowemi:

Choćby mi król dał złota wór
Za miłość twoją,
Rzuciłbym w kąt dukatów wór
Za miłość twoją.

Wiersze krótkie w niezmiennych słowach powtarzają się stale. Gdzie indziej znów ukazują się rytmy 4^1 jako osobne wiersze przeplatane z 3-zgłoskowcami:

Raz tylko trwasz, A gdy, jak ptak,
Miłości! Odlecisz
Raz tylko trwasz! Od serc i stóp —
Na sercu grasz, Zostaje grób,
Miłości! Miłości!
Na sercu grasz! Zostaje grób.

W »piosnce dworzanina« (»Mniszka«) również są typy wiersza męskiego, już zupełnie niezwykłe, gdyż w literaturze naszej dopiero przez pierwszego Or-ota użyte: 5 + 3^1 i 3 + 3^1:

Gorące usta pochyl mi
I daj z nich rozkosz pić.
Podniosła pierś mą fala krwi,
Chcę kochać, żyć i śnić.

Rozkład akcentów pozostaje zawsze bez zmiany we wszystkich zwrotkach. Jeszcze na zaznaczenie zasługują wiersze 6-zgłoskowe, dzielące się stale na połowę, żeńskie i męskie. Pierwsze w zbiorku p. t. »Rok w pieśni«, mianowicie na miesiąc Marzec, gdzie się przeplatają z 5-zgłoskowcami:

Odsuwa zasłonę
Z twarzy ponurej
I oczy zdziwione
Zwraca do góry.

Drugie w »Legendzie babiego lata«, gdzie znów następują po 7-zgłoskowcach (3 + 4); choć niekiedy wypadkiem średniówka rozdziela wyraz na części, rozkład akcentów pozostaje niezmienny, a więc i rytm nie bywa przez to zakłócony, np.:

W świetlicy || lazurowej
U Jezu- | sowych nóg,
Anioły || białe przędą
Te nici || z wiejskich dróg.

Niekiedy wiersze krótkie rozkładają się stale na cząstki najdrobniejsze, t. j. 2- lub 3-zgłoskowe, jak w »Zapóźno«, gdzie 8-zgłoskowiec ma formę rytmiczną 3 + 2 + 3, przeplatając się z 4[1]:

Zapóźno, serce znękane,
Snuć złote sny.
Pobladły świty różane,
W źrenicach łzy.

Raz tylko średniówka przypada w środku wyrazu:

Koić du- | chowe || pożogi.

W »Pieśniach o sławie«, wydanych r. 1917, Oppman chętnie używa wierszy dzielonych na drobne człony ze spadkiem męskim lub żeńskim, np. »Noc w Krakowie 1813« składa się z wierszy 4 + 3 + 3 (»Już odeszli... w komnacie śród ciszy Słowo: »Odstąp« waruje i dyszy«) i ten sam rytm znajdujemy w 72 wierszach »Trębacza z Jabłonny«. »Rok 1863« ma dwa rodzaje rytmu: zwrotka pierwsza i ostatnia mają rytm jednakowy różny od rytmu czterech zwrotek środkowych, ale

w jednych i drugich są cząstki wiersza 3- lub 4-zgłoskowe ze spadkiem męskim lub żeńskim. Pierwsze dwie zwrotki:

Szumi las... szumi las
W porankowy złoty czas...
Hen w dal siną Echa płyną:
»I za was, i za nas«...

Osiodłane konie rżą,
Płoną oczy, szable lśnią;
Na polanie W zórz świtanie
Z młodych piersi piosnki grzmią.

Różnica jest mała: wiersz 1-y i 4-y w zwrotkach skrajnych ma w członie pierwszym 3 zgłoski ze spadkiem głosu męskim, w środkowych zaś jest tu człon 4-zgłoskowy ze spadkiem głosu żeńskim.

W »Pogrzebie księcia Józefa« użył poeta 6-wierszowych zwrotek różniących się od typowej sestyny epicznej tylko tem, że rymujące z sobą wiersze 2-i i 4-y są dziesięciozgłoskowcami męskiemi. W utworze »Chopinowska cudna leci pieśń« część druga, złożona z trzech zwrotek, ma przymieszkę wierszy, kończących się dwoma silnemi akcentami; takiemi są dwa wiersze w każdej zwrotce: drugi i ostatni (siódmy), przyczem siódmy jest prawie powtórzeniem drugiego:

Tak się skrzypki rozgrały,
Aż dziewczynom wre krew.
Tak się skrzypki rozgrały,
Że w mazurku świat cały
Krąg zatacza po kręgu,
A słońce w widnokręgu
Mrze czerwone, jak krew.

W każdej zwrotce powtarzają się słowa: »Tak się skrzypki rozgrały« jako wiersz pierwszy i trzeci, wiersze zaś męskie są następujące: »Nie wiesz, śmiech to, czy płacz«... »Głos: śmiech — nie wiesz, czy płacz«. »Dźwięczą, jęczą hej! w tan!«... »Dalej chłopcy! hej! w tan«.

Część trzecia ma wiersze dzielone na drobne człony i trzy pary czterowierszowych zwrotek; we wszystkich zwrotkach drugie wiersze są jednakowo rymowane, natomiast nie rymują z wierszami czwartemi, w których powtarzają się słowa jednakowe: »rwij się, rwij, piosenko«:

Cicho, cicho... tarabany
Biją... trąbki grają...
Cicho, cicho... to ułany
Z wioski wyjeżdżają...

Otworzone na ścież chaty!
Przed chatami matki,
Siwe ojce: srebrne kwiaty...
Rwij się, rwij piosenko!

W »Ulicznej piosnce« jest niezwykłe rozłożenie rymów, mianowicie: a b b c, a d d c (5 zwrotek ośmiowierszowych)

w »Sztandarach polskich« inaczej: a a a b, c c c b, przyczem wszystkie męskie; z 5 takich 8-wierszowych zwrotek przytaczamy pierwszą:

Polskich sztandarów ptak, Błysnęła zorza z chmur,
Wieczystej chwały znak, Znalazła w sercach wtór,
W błękitny wionął szlak A orzeł bielą piór
Dumnie, jak wprzód! Osłonił lud.

W utworze »Demon« zwrotki 8-wierszowe mają wszystkie tylko po dwa rymy; powtarzanie rymów i wierszy lub ich części znamionuje młodszą poezję.

Żuławski Jerzy (1874—1916) szuka efektów muzycznych w powtarzaniu wierszy według pantum (»Życie« 1898 N-o 15):

Są tajemnice, których myśl ludzka nie zgłębi,
są przepaście ziejące, otchłanne bezedna,
gdzie wszech rzeczy chaosu wieczna noc się kłębi,
koniecznością dysząca, głucha i bezwiedna.

Są przepaście ziejące, otchłanne bezedna,
nad któremi myśl ludzka jak ptaszę zawisa,
koniecznością pędzona i na wpół bezwiedna
zakochana w straszliwej grozie państw Eblisa.

I dalej w każdej następnej zwrotce na pierwszem i trzeciem miejscu powtarza się dosłownie lub częściowo zmieniony wiersz drugi i czwarty zwrotki poprzedniej. Ostatnia zwrotka powtarza lub naśladuje wiersze pierwszej:

Człek w rozpaczy klnie życie, co w cieniach się toczy,
że w nim myśli roznieca, i — że myśli zgnębi —
klnie śmierć, co ciągle bliższa wlepia weń swe oczy.
Są tajemnice, których myśl ludzka nię zgłębi.

Zbiorek swoich poezyj p. t. »Intermezzo« (Kraków 1897) Żuławski zaczyna dziewięciu utworami, które poeta nazwał Kaskadami; jest to wymyślona przez niego forma stała, złożona z trzech różnych zwrotek liczących wierszy 8, 4 i 3, a więc razem 15. Wiersze mają rozmiar 7 + 6, 5 + 6, 6, 3, oraz męskie 5 + 5^1, 5 + 3^1 i 6^1. Rymów trzy pary. Rozkład wierszy i rymów jest następujący: I 7 + 6a, 5 + 5^1b, 7 + 6a, 7 + 6a, 5 + 3^1b, 5 + 6c, 7 + 6a, 6c; II. 5 + 5^1b, 7 + 6a, 7 +6a, 6^1b; III. 7 + 6a, 5 + 5^1b, 3a. Wewnętrzny charakter tej nowej formy określił Żuławski w utworze właśnie zbudowanym według wyżej oznaczonego porządku, i noszącym nazwę »Kaskada«:

Pieśń w trzy spadki złamana, bystrych słów kaskada,
leci, jak srebrne piany górskich wód!
Pierwszym taktem zmieszanym, niby nimfa blada,
tajemnice wydarte głębiom opowiada
lub płacze, jakby sylfów ród,
kropli siostrzanej jednej żałujący,
obłąkanej, zwiedzionej, odbitej od stada,
straconej i mrącej...

Pieśnią z wichrowych wyśpiewaną nut,
która z jodeł szczytami nad strumieniem gada,
zwrotka druga zaszumi — i z hukiem upada
zwalonych burzą kłód.

Trzecia już się nie skarży, lecz do snu się składa,
jak smutna, ścięta tchem zimowym w lód
kaskada.

W tymże zbiorze, oraz w »Poezjach« (r. 1908), autor pomieścił trzy fragmenty z cyklu »Królewskie sny«, pisane wierszami »wolnemi«, t. j. nie układającemi się wcale w rytmy tradycyjne, a różniącemi się od prozy, gdyż nie wiążą się w dłuższe okresy. Po największej części składają się one z dźwiękowych grup rytmicznych najmniej dwuakcentowych (np. »Ja król«), zazwyczaj do pięcioakcentowych (np. »Bądźcie błogosławione | walki duszy | zwątpieniem czarne | i pełne | grzmotu głuchego«); niekiedy jednak bywają skupienia obszerniejsze, których poeta nie dzieli na drobniejsze wiersze.

I znowu tutaj musieliśmy o niektórych poetach wyrazić się zbyt pobieżnie a innych pominąć, inaczej bowiem książka zanadtoby się rozrosła. Nie wspomnieliśmy nic o **Mirandolli, Nowickim, Niemojewskim, Liederze, Biederze, Zdzisławie Dębickim, Janie Stenie** (Ludwiku Brunerze), **Bogusławie Adamowiczu, Szczęsnej** (Józefie z Cybulskich Bąkowskiej) i innych. W ich utworach znalazłoby się wiele nowych form wersyfikacyjnych, zwłaszcza u takich liryków jak **Mirandolla** (Franciszek Pik), który bardzo dba o urozmaicenie swych wierszy (»Liber tristium« 1898, »Liryki« 1900 i w wielu czasopismach). Odznacza się on wielką rozmaitością rytmiki, zawsze czystej, nieraz prostej, jak piosnka wieśniacza (np. »Żałoba« 4 + 4 + 3), to znowu będącej połączeniem kunsztownem niezwykłych typów wierszowych, np. »Nokturn«.

Wiosna zakwitająca. Lilja otwiera kielich biały,
Na szarej ziemi błyszczące irysy pozakwitały,
Mienią się sino, jak gwiazdy strącone na ziemię.

W białych promieniach księżyca
Parku starego ulica
Drzemie.
Trwożnie i tylko nocą wiosna otwiera kielichy
Kwiatów dotkniętych niemocą; słyszę jej oddech cichy
A drzewa drżą,
Woda, co stała się krą,
Srebrzy się teraz i żyje.
Och! tylko gdy ciemność nocy wszystkie połyski wypije
I na dziewiczą pustkę wypłynie księżyc biały,
Wtedy się tylko zdaje, że kwiaty pozakwitały
I wizja żyje.

Następuje jeszcze zwrotka z pięciu dłuższych wierszy złożona i wreszcie ostatnia budowy takiej jak pierwsza z temi samemi końcowemi wierszami krótszemi. Rytm harmonizuje z nastrojowym charakterem całości.

XI. »MŁODA POLSKA« (NEOROMANTYCY)

Jednym z najstarszych przedstawicieli tego kierunku jest **Stanisław Przybyszewski** (ur. 1868 r.). W tym jednak przeglądzie musimy go pominąć, gdyż niepodobna nic powiedzieć o jego technice wersyfikacyjnej, skoro pisał nową niewiązaną (»Poezje prozą« 1902), którą rzadko tylko za wiersz wolny poczytać można, np. w utworze »Odwieczne źródło« (Antologja 418—419).

Po nim pierwsze miejsce zajmuje **Jan Kasprowicz** (ur. 1860 r.), którego[1]) dość drobną między innemi, a jednak charakterystyczną cechą jest zamykanie równorytmicznych zwrotek jednym wierszem dłuższym, jak w stancy spencerowskiej; i tak np. w tomie III str. 227 »Kordecki« składa się z oktaw w rytmie 11-zgłoskowców, ale ostatni wiersz każdej oktawy stale liczy zgłosek 13. Podobnie zwrotki z wierszy 11-zgłoskowych zamykają się każda wierszem 13-zgłoskowym w utworach z tomu IV (»Pierwsza pieśń«, »Powróciły do domu bociany« i t. d.). Niekiedy różnice są znaczniejsze, np. (IV, 100) w utworze z budową sonetu, złożonym z wierszy 3 + 5, wiersz 8-y i 14-y mają rozmiar 3 + 4 + 6.

W zwrotkach różnowierszowych, nieraz bardzo kunsztownie zbudowanych, poeta używa wierszy bardzo różnej długości i budowy. W skład zwrotek »Hagary« (III, 91) wchodzą wiersze 2- i 3-zgłoskowe obok typów zwykłych 5 + 3 i 5 + 6:

Czemu, samumie, tak wiejesz?
Czemu ty, słońce, tak świecisz
Ogniste?

---

[1]) Jan Kasprowicz »Dzieła poetyckie«. Wydanie zbiorowe Ludwika Bernackiego. Lwów 1912 (6 tomów).

Z każdym oddechem w łono żar mi lejesz,
Każdym promykiem ogień w wnętrzu niecisz,
A oczy moje ćmą zachodzą mgliste,
Choć w okół światło rzęsiste
Siejesz.

Trzyzgłoskowe wiersze także w połączeniu z innemi znajdujemy i gdzie indziej, np. w zwrotkach utworu »Wieczorem« (IV, 18). Niekiedy znów ukazują się u Kasprowicza nowe gatunki wierszy, np. w równorytmicznych zwrotkach (»Bóg się rodzi« III, 209) wiersz 15-zgłoskowy męski $4 + 4 + 4 + 3^1$, ten sam, którego użył też później prof. Morawski w tłumaczeniu Edypa, naśladując trochaiczny tetrametr katalektyczny Sofoklesa:

Bóg się rodzi!... Moc truchleje, co wołała »ząb za ząb!«
Krwawe zmazy krwią płaciła, tchnień litosnych gasząc żar;
Nowe, jasne idzie prawo, by przeniknąć mroków głąb
I miłością spór rozstrzygać i przebaczać w miejsce kar.

Ten sam rytm powtarza się jeszcze w ustępie cyklu »Nad przepaściami« (IV, 263) i w sonecie (IV, 275), natomiast inny rodzaj 15-zgłoskowca, także nowy, jest niejako zamaskowany u Kasprowicza pod postacią typograficznych dwu wierszy $5 + 3^1$ i $3 + 4$; ponieważ jednak te niby wiersze 8-zgłoskowe męskie nie mają rymów, przeto je tylko za części wiersza uważać trzeba (IV, 127):

Wierzyłem zawsze w światła moc, Władnącą nad mrokami,
A przecież nieraz wiarę tę Gorzkiemi zlewam łzami.
I wstaje z morza gorzkich łez Zjawisko wnet olbrzymie,
Nachyla ku mnie smutną twarz, A Rozpacz mu na imię.
Nachyla ku mnie bladą skroń, Źrenicą wabi ciemną,
Zamyka w uścisk, ach! i świat zamyka razem ze mną.

Ogromna ilość liryków Kasprowicza układa się w zwrotki czy to równo-, czy różnowierszowe ze składem wierszy nieraz bardzo niezwykłych i z niezwykłym ich układem. Z form najrzadszych u nas warto przytoczyć próbkę 18-wierszowych zwrotek Kancony z »L'amore desperato« (V, 30):

Niechaj, jak dawni czynili śpiewacy,	5 + 6 a
Ujmę boleści rozkłębione tony	5 + 6 b
W kunsztowne zwrotki kancony;	5 + 3 b
Niech dźwięki rytmu i rymu podźwięki,	5 + 6 c
Śród artystycznej związywane pracy	5 + 6 a

Nakształt barwistej korony 5 + 3 b
Kroplą zroszonej 5 b
Cichej rozwagi przytłumią te męki, 5 + 6 c
Co pod dotknięciem niewidzialnej ręki 5 + 6 c
Wiją się w sercu, jak w gnieździe te węże; 5 + 6 d
Niechaj się zmienią w oręże 5 + 3 d
I niech odpędzą Erynyj szeregi 5 + 6 e
Które obsiadły dziś brzegi 5 + 3 e
Źródła mej duszy, patrząc w jego toń 5 + 5[4] f
W jego pochmurne, sfałdowane ściegi, 5 + 6 e
Śmieją się doń 4[4] f
Rykiem piekielnym, bo pomiędzy wały 5 + 6 g
Wrzącemi swoje krwawe oblicza ujrzały 7 + 6 g

Zwrotka ta powtarza się 9 razy w niezmienionym kształcie, ale rytm urywa się w zwrotce dziesiątej, poczem Kasprowicz przechodzi do wierszy 5 + 6 w dalszym ciągu gęsto przeplatanych nieregularnie wierszami krótszemi.

W ogólności u Kasprowicza nieraz znajdujemy utwory w nieregularnie mieszanych rytmach pisane. Takim jest »Taniec zbójecki« (IV, 203) w rytmach energicznych, więc w wierszach krótkich 4- lub 6-zgłoskowych z silniejszą na początku przymieszką wierszy 4 + 6, a potem już tylko 8-zgłoskowców, które się dzielą na 4 + 4; z tem łączą się porozrzucane miejscami męskie wiersze 7- lub 5-zgłoskowe. W środku, jakby dla zaznaczenia odpoczynku względnego albo bardziej umiarkowanych ruchów tanecznych, ciągnie się szereg dwuwierszy w rytmie krakowiaka 6 + 6 i wkońcu wraca znów rytm gwałtowny, nieujednostajniony, coraz przerywany jednozgłoskowemi okrzykami »Hej!« lub »Ach!«, jakby śpiewak w tem szukał szczególnej podniety przy wyczerpujących się długim tańcem siłach, bo gdzie indziej gwałtowność rytmu osłabiają dłuższe 12-zgłoskowe (6 + 6) wiersze. Ale na samym końcu jeszcze szał tańca wybucha:

Wirszyczkami,
Turniczkami
Za orłami,
Kozicami
Od krzaka do krzaka,
Z buczaka do pniaka
Hej!
Posiejemy strach!
Hej!

Wreszcie znużenie wraz ze smutkiem wspomnień o Janosiku, którego już niema na świecie, objawia się w szeregu końcowych wierszy równych 6-zgłoskowych, zamkniętych okrzykiem: »ach!«

Uczucie radości życia i miłości dla kobiety wyraża pierwsza pieśń w cyklu »Z gór« (V, 99); rytm tu jest podobny, jak dopiero co opisany, ku środkowi jednak trafiają się wiersze nawet 13-zgłoskowe, ale przeważają krótkie, jędrne, odbijające w sobie nastrój pełny życia, energji, uniesień młodzieńczych, tylko tu jest więcej pogody i zdrowej, żywiołowej namiętności, która zwłaszcza ku końcowi wybucha, nie przeradzając się jednakże w szał, wyrażający się na zewnątrz nieartykułowanemi wykrzykami.

Ale i ten rytm nieregularny, jakkolwiek w rękach artysty staje się narzędziem niezmiernie podatnem do wyrażania każdego niemal drgnienia serca, jednak sam przez się może wyrażać chyba tylko różne stopnie m o c y danego stanu duszy, ale nie może oddawać jego n a t u r y. Sprzęganiem jednych i tych samych rytmów możemy posługiwać się przy przedstawieniu falowania uczuć miłości lub nienawiści, energicznych uniesień i głębokich upadków zniechęcenia, radości i melancholji, słowem, zupełnie sprzecznych uczuć lub nastrojów. Na dowód przytaczamy trochę przydłuższy wyjątek z ustępu »Nad przepaściami« (IV, 233), aby pokazać, że Kasprowicz prawie temi samemi środkami rytmiki, jak dopiero co przez nas rozpatrzone, w sposób przedziwny oddaje melancholijny nastrój, wzbudzony przez kontemplację natury:

Na stokach sennych gór
Nad przepaściami,
Gdzie śmierć, spowita w mgieł błękitny len,
Z Strachem i Lękiem gości,
Śpi ciemny bór —
W promieniach słońca
Śpi...
Śród tych upalnych tchnień,
Które w sierpniowy dzień
Śle nam głęboki, cichy sen wieczności,
Od końca do końca
Wypełniający przestworza,
Śpi ciemny bór...
Śpi niby mgławy cień
Tej dziwnej Śmierci, co w przepastne głębie,
W wielkich tajemnic morza

Każe się nurzać ludzkiemu duchowi:
A ten w nich przestrach łowi
Lub ukojenie...
Jak Śmierci mgławy cień,
Tak się na skalnym zrębie,
Na stokach gór
Położył bór
I śpi.

Niekiedy jednak wśród wierszy nieregularnie mieszanych znajdują się u Kasprowicza rytmy bardzo kunsztowne. Tak np. »Sita«, indyjski hymn miłości (z r. 1917), dramat muzyczny w wierszach nieregularnie mieszanych bezrymowych, ma także i partje złożone z wierszy równych rymowanych, między niemi sonet (monolog Sity) z niezwykłym doborem rymów:

Choćby w mej duszy był ocean łez,
Choćby ich mowa była hukiem fal,
Za wielki we mnie rozszalał się żal,
By go przygłuszył ocean mych łez!

Rwij się, me wnętrze! Pal się, serce, pal!
Oczy niech bóg mi wyłupi lub bies!
Poco mi słońce? gdy w skrach jego zczezł
Kwiat mej rozkoszy! Pal się, serce, pal!

Nie wiem, czy przyjdzie żałości mej kres
I jakie losy ukrywa mi dal,
Którą przesłonił ocean mych łez:

Tego li pragnę, by Rama, co stał
Wiary pokruszył, w wierze znowu wskrzesł!
Dziś — rwij się wnętrze! Pal się, serce, pal!

Są tu tylko dwa rymy męskie; nadto w wierszu 1 i 4, 5 i 8 powtarzają się też same wyrażenia, z których pierwsze jeszcze raz się powtarza w wierszu 11 a drugie w 14. Schemat rymów: a b b a b a a b a b a b a b. Szczególnie tom VI obfituje w utwory w nieregularnie mieszanych rytmach ułożone. Należą do nich: »Dies irae«, »Salome«, »Święty Boże«, »Salve Regina«, »Hymn św. Franciszka z Asyżu«, »Judasz«, »Na wzgórzu śmierci« i »Moja pieśń wieczorna«. Wiersze tutaj są albo zupełnie nierymowane, albo tylko zrzadka z sobą rymują. Brak rymów zbliża je do typu tak zw. wierszy wolnych, ale rytm ich sprowadza się zawsze do postaci tradycyjnych. Tak np. »Na wzgórzu śmierci«, w ogromnej większości składa się z wierszy 11-zgłoskowych (5 + 6), zwłaszcza w dialogach w spokojniej-

szym trzymanych tonie. W monologu duszy wygnanej z raju, gdy ta tęskni za Lucyferem, na 33 wierszy przeszło połowa (18) jest 11-zgłoskowych, a na resztę składają się rytmy: 5 + 5, 5 + 3, 6, 5, 4-zgłoskowe, przyczem rymy są rozrzucone zupełnie fantazyjnie, niektóre zaś wiersze wcale nie mają rymu.

Bardzo zajmująca jest rytmiczna strona utworu »Moja pieśń wieczorna« (VI, 161—174). Widok natury przy zachodzącem słońcu wzbudza w poecie myśl o przedwieczności Boga i o wieczorze — śmierci. Strwożone serce przypomnieniem o stosunku życia doczesnego i przedwiecznego uspokaja się na chwilę pod wpływem letniej przedwieczornej ciszy, kiedy od rżysk i rzecznych pobrzeży chłopięca płacze piosenka: »A grajże mi, piszczałeczko«... To też niepokój roztapia się w tęsknocie i melancholijnym nastroju, a z serca wypływa nowe wspomnienie pogodnej piosenki z dzieciństwa i pełna ufności modlitwa. Potem jednakże rodzą się nowe wątpienia i trwogi; ludzkość od tak dawna grzeszy, że każdy z jej synów zasłużył na ciężkie karanie boskie. Nanowo więc niepokój, i żal, i zgryzota szarpią duszą poety, i choć na samym końcu znów ta burza wewnętrzna nieco cichnie, to jednak nie daje się uspokoić zupełnie i tylko łagodnieje do takiego słabego natężenia, z jakiem objawiała się na początku »Pieśni«. Otóż »Pieśń« cała rozbrzmiewa w nerwowym, nieuporządkowanym i dlatego właśnie niespokojnym rytmie wierszy mieszanych i przerywa się to w trzech tylko miejscach: brzmieniem piosenki chłopięcej, wierszami oddającemi treść marzeń dziecięcych i wreszcie równym, zdecydowanym rytmem owej modlitwy, pełnej wiary i ufności. Właśnie to połączenie rytmów mieszanych z wierszami mającemi rytm jasno określony, niekiedy nawet układającemi się w prawidłowe zwrotki, sprawia silne wrażenie przejścia od nastroju nacechowanego niepewnością i niepokojem, do chwili odpoczynku i ukojenia. Ażeby to odczuć, trzeba cały utwór odczytać; na próbę dajemy tylko jego ustęp, jeden z początkowych:

Niech upragniony nadejdzie już wieczór
ze swoją ciszą wieczystą,
która ci mgłami szepce miesięcznemi,
że zanim miłość i spokój
stały się ogniem trawiącym,
zanim się stały zabójczą tęsknicą
i tem kamiennem, ślepem przerażeniem,
On był, i myśmy byli przed początkiem.

Błogosławioną niech będzie ta chwila,
kiedy się rodzi wieczorny hymn duszy!
kiedy od cichych pól,
od rżysk i rzecznych pobrzeży,
od przecznic i od ugorów,
od wypaczonych chat,
i od tych stodół zwietrzałych
chłopięca płacze piosenka:
A grajże mi, piszczałeczko,
a grajże mi, graj!
Uliniłem cię z wierzbiny,
gdzie ten potok srebrnosiny,
gdzie ten szumny gaj!
Pani pana tam zabiła,
zieleni się hej! mogiła
zieleni się hej!
A cierniste krzewie głogu
kwiat swój sypie po rozłogu,
a szept idzie z kniej!...
A dusza słucha i słucha...
A dzień jej przygasa,
a ona śladem tęsknicy
płynie rozlewną falą księżycową,
rosami płynie lśniącemi na łąkach
i wierzchołkami ukojonych drzew,
i grzbietem białych gór
ku onym dniom zapomnianym,
gdy miłość i spokój
nie były ogniem trawiącym
ani kamiennem ślepem przerażeniem...

Z wierszem jednostajnym, a szczególnie wiązanym w zwrotki, wiąże się uczucie wewnętrznej harmonji, ładu w uczuciach; wiersze o mieszanym rytmie rodzą niepokój.

U Kasprowicza jednak znajdujemy jeden sposób nieregularnego mieszania wierszy, który nietylko nie wzbudza żadnego niepokoju, ale przeciwnie, przy poczuciu pewnej miłej rozmaitości rytmu, wywiera wrażenie doskonałej harmonji. Mianowicie miesza on wiersze 8- i 7-zgłoskowe żeńskie, rymując je z sobą tak, jakby wszystkie jednakową liczbę zgłosek liczyły, np. w takich wierszach jest ułożona »Księga ubogich«: właściwie jeżeli kierować się rymami, mamy tu wiersze 16-, 15- lub 14-zgłoskowe typów: 8 + 8, 8 + 7, 7 + 8 lub 7 + 7 o sześciu akcentach, np.:

Mgły jakieś nieuchwytne Las osnuwają bury,
Nieśmiało migocą w słońcu Śniegiem pokryte góry,

Urocza, smętna martwota. Zda się, iż śmierć jest gdzieś blisko.
Na pochyłościach wierchu Jesienne dymią ogniska.
Nieletni, wątły pastuszek Okiem mnie wita lękliwie,
Jeszcze się bydło pasie Na tej wychudłej niwie.
Jeszcze jest jakaś czerstwość Na niwie tej wypalonej —
Z wrzaskiem niesamowitym W krąg się zwołują wrony.

Zasadniczo znów inne wrażenie wywiera nieregularne łączenie wierszy w nieznacznej liczbie zachowujących rytm tradycyjny, z silną jednak przymieszką wierszy, nie mających określonego, ujętego w pewny porządek rytmu, często też nie ograniczonych rymem. Tego rodzaju wiersze powszechnie nazywają »wolnemi«. U Kasprowicza znajdujemy je w niewielu utworach.

»Sawitri« (V, 151—171) pisana wierszem nierymowanym, który można nazwać wolnym, gdyż rzadko kiedy wpada w rytm wierszy tradycyjnych, najczęściej ma rytm tak zmienny, że przypomina rytm prozy. Jednakże nie jest to właściwy rytm prozy, gdyż zdania prawie bez wyjątku zamykają się w wyrażeniach krótkich, nie wchodzących składniowo jedne w drugie, pozostających względem siebie najczęściej we wzajemnym stosunku współrzędności. Nadto oddzielne człony wierszy niekiedy układają się w rytmicznie zbudowane takty, następujące po sobie w jednakowym porządku, np.:

Tak mówi || dawna || legenda,
na zeschłej || korze || asoki
spisana || ongi || przez mędrca.

Częste są też typy wierszy tradycyjnych niesystematycznie pomieszanych, np.:

Więc co poranku || klękał przed Savitri 5+6
W południe także || i wieczór. 5+3
W błękitno-purpurowym || kielichu lotosu... 7+6

Zwłaszcza 11- i 8-zgłoskowe wiersze (5 + 6 i 5 + 3) ukazują się często w zmiennej kolei i w różnej rozciągłości grupach; przeważają jednak wiersze krótkie, bezśredniówkowe, np.:

Na zblakłych jedwabnych strzępach
ofiarniczego ornatu,
wyjętych z grobu prawodawcy Manu,
spisał ją przed wiekami
Punjaśloka,
mędrzec królewicz,
który w odludnej pustyni

patrzał na wschody zórz.
A ja, com słaby jest cień
wielkiego cienia —
cień,
którego nawet zachód przedłużyć nie zdołał...

I te właśnie wiersze krótkie, z których każdy może być uważany za osobną jednostkę rytmiczną, zlewają się razem w szeregi rytmów tak zmiennych, jakie spotykamy w prozie, np. następujące 8 wierszy, których rozmiar podajemy w cyfrach, a przepisujemy umyślnie w jednym ciągu (3 + 5, 5, 4 + 4, 5 + 6, 6, 5 + 3, 4 + 3, 3): »W tym dziwnym płynęła kwiecie, który w południe zwija swój liść purpurowy, albowiem wstydzi się powierzyć niebu swych ogni wewnętrznych, otulających dar nieba, świętą i wielką tajnię płodności«.

Niekiedy wiersze dłuższe grupują się w większe nieco grupy, np.:

Pielgrzymie,
co oderwawszy || się od tłumu wiernych,
na oślep mrocznym || przebijasz się lasem
ku świętym || podziemnym || przybytkom || w Ellorze —
głuche cię o nich || doszły wieści,
i nie wiesz, jak i kiedy || dotrzesz do granicy
obłędnych kroków swych:
Oby twym krokom || błogosławił
ktoś, kto cię kochał || kiedykolwiek,
a dziś pochowan || jest w grobie.

Prawie same wiersze tradycyjne jedno- lub wielo-średniówkowe. Niekiedy takie wiersze mają właściwość dzielenia się na drobne człony czy też cząstki rytmiczne, bo o stałości średniówek niema tu mowy, np. (IV, 290) »Siądź na kamieniu«:

Jeżeliś | synem jest | światła,
Światłością będą | twoje przyszłe dni,
A jeśli | w czas twych | narodzin
Płakała ziemia,
Pod ciężkiem | brzemieniem | mroków,
Nie znajdziesz | w sobie | tej mocy,
Ażeby | z zaćmień gwiazd
Wydobyć blask | dla swych dróg.

Powie kto, że w ten sposób każdy ustęp prozy podzielić można. Byłoby to twierdzenie ryzykowne. Na dowód weźmy pod uwagę pierwszy lepszy ustęp z poezyj prozą tegoż Kasprowicza, np. VI, 74 »Akacja«:

A oto w południe widzę, jak twe warkocze tarzają się w pyle cegieł i dymiącem wapnie; jak chłopak wycina sobie kozikiem gibką twą gałąź i śmiga nią bose nogi towarzysza, zaś ten, podskakując śród płaczu, nie ma odwagi uciec, a za słaby, by się bronić; jak jeden z mularzy, pożyczywszy siekiery od sąsiedniego rębacza, łupie twój pień na kawały i rzuca je do fartucha kobiety, która przyniosła mu obiad.

Może to ustęp i pod względem stylu zbyt prozaiczny, weźmy przeto inny z tego samego utworu.

Ścięto cię prędzej, niźlim się spodziewał, ty moja biedna, ostatnia akacjo! Ale nie będę czuł żalu po stracie twej, po woni, którą w wiosenne noce księżycowe napełniałaś powietrze, po białym kwiecie twoim, który, czarodziejskim lśniąc aksamitem w żarach słonecznych, kazał mi choć na chwilę zapominać o turkocie grubo kowanych wozów, o monotonnem wywoływaniu handlarzy starzyzny, o ślepym żebraku z ociekającemi krwią oczyma, któremu przechodnie rzucają grosz do czapki.

Tylko pierwsze wykrzyknikowe wyrażenie przypomina rytm wierszowy: »ścięto cię prędzej, | niźlim się spodziewał | ty moja biedna | ostatnia akacjo!« Dalej jest wyraźny rytm prozy, różny od rytmu wierszy, nawet wolnych.

Wyspiański Stanisław (1869—1907) już we wczesnym okresie swej działalności pisarskiej nie rachował się z tradycjami wersyfikacyjnemi i szedł własną drogą. Dowodzi tego »Daniel« (r. 1893), tekst do opery w wierszu z małemi wyjątkami nierymowanym, z rytmem zmiennym na sposób wiersza wolnego; rzadko tu zdarzają się wiersze o 9 zgłoskach, zazwyczaj są one krótsze, więc według reguł tradycyjnych nie potrzebują średniówki i przeto zawsze w nich jakiś rytm tradycyjny da się odnaleźć. Tak np. Balthazar przemawia:

Dostojni goście,
sąsiednich władcy państw,
patrzajcie na dzieło me:
oto ludu podbitego synowie;
rozsądek przywiódł ich
do tronu mego.
Wyrzekli się walk niepokoju,
pod moje ręce garną się —
poddańczy, wierny lud.

I tu, i w innych przemowach króla widać dążność do zamykania wierszy spadkiem męskim, energicznym. Młody więzień znowu przemawia wierszami krótkiemi, przez ich krótkość i lapidarność zdań wyrażając moc wiary we własną przepowiednię:

Przez dzień
tyranowi stawiamy pałace złote.

Runą pałace złote,
runąć muszą.
Kamienie się rozsuną,
ciężarami poduszą
rozkosze.

W ostatnim dwuwierszu rym do »muszą« zaznacza granicę wiersza, który bez tego by się wydłużył: »ciężarami poduszą rozkosze«, gdy przez rozdzielenie go wyraźne na 7- i 3-zgłoskowiec zyskało się w deklamacji więcej siły.

Dłuższemi wierszami przemawia Najstarszy Więzień, znękany głodem tak, że za kęs strawy gotów zrobić wszystko:

Wyśmieję wszystko, co mi wyśmiać każesz,
wyszydzę boga, jeśli wierzę w boga,
wyszydzę miłość, jeśli kocham jeszcze,
wyszydzę wolność, co mię jeszcze czeka
za grobem...
Daj mi jeść.

Niezawsze jednak, jak w tych 11-zgłoskowcach, wyczuć się daje rytm wierszowy: nieraz każdy wiersz ma swój rytm osobny, zresztą tradycyjny, ale czytający niezawsze odrazu nań wpada, np. Synowie podbitego kraju mówią:

Bierz je, monarcho wszechpotężny, 5 + 4
Na co mi pamiątki przeszłości, 3 + 3 + 3
gdy nowe życie rozpocząć mam? 5 + 4¹
Precz z przeszłością — zaprzeczam jej! 4 + 4¹
Nie miałem przeszłości. 3 + 3

Kiedy chór orzeka, że króla szaleństwo unosi, jego mowę cechuje rytm najniesforniejszy, wahający się między 9- a 2-zgłoskowcami i to samo charakteryzuje przemowę Daniela, kiedy ten »biegnie ku górze z szałem radości«. Naogół wszystkie sceny od początku do końca utrzymane są w tonie gwałtownym, podnieconym, to też i wiersz nieregularny i po większej części bez rymów dobrze charakteryzuje wybuchową naturę dusz zapalczywych staro-semickich.

W »Legendzie« (r. 1897), zdaje się, zamiarem autora było pisać wierszem takim, któryby miał charakter wiersza pierwotnego niezupełnie jednostajnie rytmicznego, więc i tu wiersze, naogół krótkie, mieszają się z krótszemi, rymy żeńskie z męskiemi w układzie też niezupełnie uporządkowanym. Ale śpiew Wandy, którego treścią jest zaklęcie bogini, ma rytm ustalony: wiersze 9-zgłoskowe przeplatają się regularnie z 7-zgłoskowemi; nie mają wprawdzie stałych

średniówek, ale cząstki ich układają się niezmiennie w takiej kolei: 3 — 2 — 2 — 2, 3 — 2 — 2:

Mój ojciec ofiar Tobie przeczył,
zabijał święte gady,
krwawym ołtarzom twym złorzeczył
wycinał święte sady.

Już z tego 4-wiersza (jest ich 8, czyli 32 wiersze) widać, że cząstki 3-zgłoskowe nie mają stałego akcentu: »Mój ojciec« (paroksytonicznie) »krwawym oł-« (proparoksytonicznie). Zupełnie takie same wiersze znajdujemy w następnej zaraz przemowie Wandy na str. 24, Kraka na str. 42—5.

»Hancyna śpiewka« (str. 62—3): 4 + 4 + 5a, b ma rytm ludowy:

Heja, heja, różczka moja, mojej roboty;
będzie ci z niej godło królskie, kwiatek w niej złoty.

Takaż śpiewka Pacholęcia na str. 85 z tą różnicą, że wiersze mają spadek męski: 4 + 4 + 5¹a b.

Śpiew dziewki na str. 86, gdzie budowa zwrotek podobna ale niejednakowa:

Hajno, hajno | płyń woda | wiślano woda | Dajno dajno | gębusie, | dzieucho młoda.
Wiślano woda | płyń, faluj, | do morza falą goniący; | ty młoda | kochaj, całuj, | młodego miłujący.
Hajno, hajno | wiślano woda | faluj. | Dajno, dajno, | dzieucho młoda, | całuj. | Haj la ha ho!

Wilkołak wabi: pierwsza zwrotka różni się budową od innych:

Pójdzino,
dziewczyno
we wodę, na dno.
Hola, hoha, ho!
Będziesz miała koraliki,
będziesz miała sznur;
zdejmij ino zapaseczkę,
rzucę złota wór.

Dalsze 3 zwrotki takie same, jak druga.

Ma to wszystko charakter niby ludowy, niby jakiś starodawny, kiedy wystarczało ludziom, że wyrazy się układały w rytm, choćby w przybliżeniu równomierny. W razie zbyt wielkiej ilości zgłosek wypowiadano, a raczej wyśpiewywano

je w szybszem tempie, gdy ich brakowało, śpiewano wtedy przeciągle, i tak śpiew zdążał za muzyką.

W »Klątwie« (r. 1899) tylko początek utrzymuje się w takim rytmie niby pierwotnym: Młoda rozmawia z Chórem w wierszach, robiących wrażenie arytmicznych:

Młoda: Haj tam robota coś niesporo!
A raźnijże! Niemrawce!
Cóż to z temi okopinami?
Pierwszy raz wam to, stare ludzie,
że się to nie umiecie brać?
Chór: Krzepcej się ruszcie!
Stęgłe bryły, nieokież skała,
co jej nie można ubić;
nijak ich nie roztłuce i t. d.

W dalszym ciągu wiersz jest rymowany 9-zgłoskowy (5 + 4) gdzie niegdzie przeplatany krótszym, urwanym, albo też zrzadka i dłuższym 10-zgłoskowym, który wtedy dzieli się na dwie połowy 5 + 5. Chór: 4 + 4a, 5b, 4 + 4a, 5b:

Rola schnie się, gleba pęka,
kłos bujny mdleje,
Bożych sądów groźna ręka,
Serce truchleje.

Modlitwa Księdza w wierszach typowych Wyspiańskiego: 5 + 4, 7, które się dzielą na drobniejsze jednostki rytmiczne: 3 — 2 + 2 — 2, 3 — 2 — 2:

Oczyść mą duszę, święty Boże,
ku Tobie serce wznoszę;
prawie Twa siła Zło przemoże,
ulitowania proszę.

Jednocześnie w »Protezilasie i Laodamji« (r. 1899) Wyspiański niewątpliwie pod wpływami klasycznemi pisze w sposób, naśladujący budowę wierszy starożytnych. Każdy wiersz przemowy Chóru (z wyjątkiem drugiego) ma 4 główne akcenty, a więc 4 cząstki rytmiczne, niby stopy: pierwsza liczy 3 zgłoski z akcentem, padającym na początkową lub środkową zgłoskę, inne cząstki są 2- lub 3-zgłoskowe, zrzadka jednozgłoskowe silnie akcentowane na końcu wiersza:

Pókiż nam | co dnia | podle | grobu
żałobnie | stać?
paniej po- | wolne | służeb- | nice;
królowej | żal nię- | przejed- | nany
znać, że wie- | czyście | będzie | trwać.

Oto ża- | łobna | idzie z łoż- | nice;
wodzą nią | serca | złe tęs- | knice,
co nieu- | stawnej | łez kry- | nice,
strzegą i | sycą | wspomi- | naniem;
i oto | żywa | i mło- | dzieńcza
żywot po- | wolnem | gnie ko- | naniem,
ustawnym | żalem | i pła- | kaniem.

Jest to rytm ten sam, który mieliśmy w »Odprawie posłów greckich« Jana Kochanowskiego, tylko że niektóre wiersze są męskie.

W następujących bezpośrednio potem narzekaniach Laodamji wiersz jest podobny liczbą zgłosek ale już znacznie więcej nowożytny ze względu na ich ugrupowanie. Tu wiersze dzielą się na 5 + 4 (jedyny wyjątek: »Za cóżem tak nę-/kana srodze«); obok nich jednakże ukazują się typy inne: dwa krótkie, liczące po 3 zgłoski, niekiedy dłuższe typu 5 + 3 lub 3 + 4; wszystko się składa na nowoczesny układ rytmów nieregularnie mieszanych, np.:

Nazawsze | dla mnie || szczęście | zmarło,
na zawsze...
Tęsknotą | żyję || nieszczę- | śliwa,
Dusza twej | duszy || wciąż przy | zywa:
tyś mnie stra- | cony na | zawsze...
Płomienne | ramion || twych u- | ściski
w mych snach mię || dzierżą, | gonią,
namiętne | w oczach || żary, | błyski
w mych snach me || lica | płonią...

Ale i tu zachowuje się podział wierszy dłuższych na cztery cząstki rytmiczne; wiersze krótsze (z wyjątkiem drugiego, który ma 3 zgłoski), dzielą się każdy na 3 cząstki.

Wiersze przemowy Chóru i Laodamji podzieliliśmy na cząstki w ten sposób, że pierwsza zawsze ma charakter paro- lub proparoksytoniczny, we wszystkich następnych jest pierwsza zgłoska akcentowana. Ze śpiewem Aojdesa tego zrobić nie możemy, gdyż np. wiersz: »Helenę królewską żonę« musielibyśmy podzielić na 4 + 2 + 2 i wtedy byłaby zbyt wielka różnica między trwaniem pierwszej »stopy« a każdej z dwu następnych. Tutaj wiersze dzielą się każdy na 3 cząstki, z których każda może być 2- lub 3-zgłoskowa, a w cząstkach 3-zgłoskowych może akcent padać na zgłoskę środkową; ostatnia cząstka może być także dwu lub jednozgłoskową. Można jednakże te wiersze łączyć po dwa razem i czytać jako 6-cząstkowe:

Parys, | Pryjamów | syn, | z Argos | z pałacu | Argiwów
Helenę, | królewską | żonę, | uwiózł | porwaną | Atrydzie,
w murach | Iljonu | więził, | niewoląc | niewiastę | miłością...

albo:

Parys, Pry- | jamów | syn, | z Argos z pa- | łacu Ar- | giwów
Helenę | królewską | żonę | uwiózł po- | rwaną A- | trydzie
w murach I- | ljonu | więził nie- | woląc nie- | wiastę mi- | łością.

Jeden wiersz wyłamuje się z tej normy: »W Delfach jest w gaju« zam. bardziej możliwego ze względu na równomierność rytmu: »W Delfach | w gaju | jest«. W dalszym ciągu śpiewu Aojdesa częściej trafiają się wykolejenia rytmiczne, ale zawsze tylko w kierunku skracania wierszy, nigdy w znaczeniu ich nadmiernego przedłużania.

Laodamja przemawia dalej wierszami nieregularnie mieszanemi, gdy zaś ukazuje się jej cień Protesilasa, wtedy z jej ust płynie mowa w prozie, i układa się w krótsze lub dłuższe wyrażenia przez Wyspiańskiego dzielone na wiersze i drobniejsze ustępy:

Oto ja, małżonka twoja,
a tyś mój...
Pancerz się twój połyska —
i łyska szyszak i pas i miecz;
takiżeś sam świetny bohater mój,
jeno lica twe blade.
Oczy twe czarne | patrzą na mnie | głębiami nocy;
u czoła kędziory czarne; | na skroniach kędziory czarne, | złotemi bla-
[szkami ujęte | ,
jeno czoło twoje blade, | jak kamienie grobowca;
czoło twoje spokojne jak grób
założony płytą marmuru...

Krótkie wiersze przeplatają się długiemi tyradami, np. gdy Laodamja mówi o pancerzu i pasie Protesilasa, albo kiedy wspomina dawne czasy pierwszych uniesień miłości. Potem, gdy Protesilas znika, znowu wraca tok wierszy rymowanych przeplatających się nieregularnie w różnym rytmie.

Te długie tyrady można także rozdzielić na wiersze w sposób, w jaki zaznaczyliśmy to z pomocą kresek pionowych; są tu więc tylko różnice typograficzne: można to uznać za wiersze wolne, lub za prozę dzieloną na mniej więcej zbliżone do siebie pod względem rozciągłości części rytmiczne.

Zauważony tutaj po raz pierwszy układ »stopowy« wierszy, nie dający się sprowadzić bezpośrednio do żadnego z wzorów poszczególnych klasycznych, występuje i w innych

utworach Wyspiańskiego, przedewszystkiem w tych, do których poeta zapożyczył treść ze skarbca podań antycznych. Nigdy tu jednakże nie bywa tak, żeby całość pod względem wersyfikacyjnym naśladowała ściśle wzory metryczne. Tak więc w Achilleis (r. 1903) przeważają wiersze 11-zgłoskowe, między któremi najczęściej się trafiają 13-zgłoskowe, niekiedy ze zmąconym rytmem, np. kiedy przed średniówką stoją dwa jednozgłoskowe wyrazy i to enklityki:

A nie przymawiaj mi, gdy | wiesz, co słowa znaczą.

albo bezśredniówkowe np.:

Gdzie wy macie ja- | kiekolwiek pojęcie.

Oba te wiersze dopiero wtedy stają się rytmicznemi, kiedy w pierwszym postawimy akcent na »mi« a w drugim na końcowej zgłosce wyrazu »macie«; w obu razach akcent ten jest nienaturalny.

Trafiają się też wiersze inne, ale tak samo nowoczesne, krótsze, np. 7- lub 6-zgłoskowe, albo też dłuższe 12-zgłoskowce (6 + 6). Czasem poeta budował zmienne rytmy, a gdy przypadkiem wpadł na rytm jaki, mniej w tym utworze zwykły, nie odrazu go porzucał, lecz przez pewien czas wracał do niego, np. przemowa Achillesa (str. 9) zaczyna się od 11-zgłoskowców, które zmieniają się w wiersze krótsze; nagle ukazują się dwa wiersze 12-zgłoskowe (3 + 3 + 3 + 3) i ten rytm trójkowy wraca w dalszym ciągu:

Wspomniałeś, może || mi przyjdzie się zbierać.
Nie rzekłem jeszcze || wszystkiego, co taję,
ku czemu | serce | bije.
Kiedym się zbierał || tu lecieć pod Troję,
mój ojciec cudną || darował mi zbroję;
tę matka || bogini || przyniosła mi || w darze,
Tam Hefajst || ją kował || w podziemnej || pieczarze
tę co dziś | piersi me | kryje.
Rzekł ojciec: || mój synu, || — rzekł mi: dzie- | cię moje.
to jest dar bogów, || w tej zbroi jest siła.
Gdy zechcesz || zło czynić, || nie będzie | walczyła,
w tej zbroi || nie wolno || zawinić.
Idź w bój ten || gdzie męże
skrzyżują || oręże,
gdzie męże || miotają || oszczepy,
lecz strzeż się || człowieka
co wyrósł || nad inne,
którego || jest serce || prawością || niewinne
i Boża || nad którym || opieka.

Ostatni wiersz jest charakterystyczny przez szyk wyrazów, wywołany tylko wymaganiem rytmu. Po szeregu tych trójkowych rytmów 9-zgłoskowiec typu dość zwykłego w poezji polskiej 4 + 5 wydałby się zupełnie arytmicznym:

i nad którym Boża opieka.

Takie 9-zgłoskowce, ale typu 5 + 4 ukazują się na stronie 18 i następnych:

Odys: Słowo rzec chciałem, ‖ nakłoń ucha.
Agamemnon: Mów; chociaż patrzą, ‖ nikt nie słucha i t. d.

Czasem obok siebie trafiają się wiersze, liczące jednakową liczbę zgłosek, ale w których rytm się układa inaczej: nie wywołują one dobrego wrażenia muzycznego, np. na stronie 29:

aż litość jego | serce skruszyła 5+5
i miłością ‖ ku mnie zniewoliła 4+6

Wykolejenia są też innego rodzaju; między 11- lub 13-zgłoskowcami trafia się wiersz aż 16-zgłoskowy (str. 33—4):

I cóż miał naród zyskać na tej gospodarce
kilku tyranów? — Wyrzuć tego szpiega!
Mówię to, że Atrydzi są łotrzy, bezczelni oszuści,
Powtórzę to, lecz jeno niech młokos mię puści.

Wśród takich wierszy zmiennych, niekiedy wadliwych, ale z natury swojej zupełnie nowoczesnych, ukazują się naraz inne, podobne do tych z Protesilasa i Laodamji. Tak po kilku 11-zgłoskowcach Achillesa przemawiać zaczyna (str. 37) Patroklos; jego wiersze mają niejednakową liczbę zgłosek, ale podobne są przez to tylko, że każdy z nich składa się z trzech cząstek, z których każda ma na sobie silny akcent:

Od ciebie się | nauczyłem | wiązać zbroje.
Od ciebie się | nauczyłem | wodzić konie.
Od ciebie się | uczyłem | bełt rzucać.
Od ciebie się | uczyłem | imać tarczy.
Tyś pouczał, | jak kierować | wędzidło,
Tyś rękę | ze strunami | zapoznał i t. d.

„Powrót Odyssa“ (r. 1907) mniej daje pola do szczegółowych spostrzeżeń: w śpiewie Femiosa (str. 17) wiersze toczą się w rytmie trójzgłoskowych cząstek, wśród których gdzie niegdzie zdarzają się 2-zgłoskowce, np.:

Druhowie jego i bracia żeglarze,
i bracia rycerze po mieczu

ostali w tych krzywdach na słonej wód fali,
ich trupy na skalnem wybrzeżu.
Mąż jeden się błąka, sam błądzi, wędrowiec
w ogromnem m o r s k i e m przestworzu...

Dziwny rytm ma śpiew Syreny na str. 103: pierwszy wiersz dzieli się na 7 + 8, ma więc formę taką, jaka nieraz bywa w polskich »heksametrach«, jednak ze względu na rozłożenie akcentów, trudno w ramy 6-stopowca go wtłoczyć. Następne w liczbie 7, ze średniówkami $7^1 + 7$, albo $6^1 + 7$, najlepiej stosunkowo układają się w formę heksametru (z licznemi spondejami), następne zaś przechodzą w rytm zupełnie nowoczesny z 3-zgłoskowych cząstek:

Idziesz przez | świat i | światu | dajesz kształt | przez twoje | czyny.
Spojrz w świat | we świata | kształt, a | ujrzysz | twoje | winy.
Kędyś ty | posiał | fałsz i | fałszem | zdobył | sławę,
Tam najdziesz | kłamstwa | cześć i | imię | w cześć plu- | gawe.
Kędyś ty | żebrał | czci i | zyskał | przeba- | czenie,
Tam znajdziesz | gruz i | rum czci- | cieli | twych znisz- | czenie.
Za tobą | goni | jęk i | klątwa | goni, | ściga
Tyś mocen | jest, jak | Bóg, co | świat na | barkach | dźwiga.
Dalej hej || d a l e j || myśl nowa || byt nowy —
Hej morze || przed tobą || — wód tonie,
W błąkaniu || bez kresu || twój los, twe || okowy,
Myśl śmigła || twój oręż || i bronie —

Ta technika wersyfikacyjna, której korzenie tkwią w teorjach, zachęcających do naśladowania metrów starożytnych, u Wyspiańskiego ukazuje się nietylko w dziełach z treścią zapożyczoną z klasycznych podań. Odbiła się ona silnie w »Legjonie« (r. 1900), gdzie wprawdzie panuje rytmika nowoczesna, ale są też ustępy inne. Pierwsze sceny toczą się najczęściej w wierszach 8-zgłoskowych z przymieszką 7-zgłoskowców a także wierszy dłuższych: 9- (4 + 5), 10- (5 + 5, albo 4 + 6), 11- (5 + 6), niekiedy też 12-zgłoskowych (6 + 6). Czasem ukazuje się typ 4 + 4 + 3 (»Jak upiorni gladjatorzy Cezara« strona 19), lub 3 + 4 + 3 (»Sukmanni gladjatorzy Cezara« str. 19), a więc znowu wiersze 3-członowe z nieustaloną liczbą zgłosek, tutaj zresztą tylko w pierwszym członie. Mniej ustalone są cząstki w rozmowie Mickiewicza z Krasińskim, gdzie także każdy wiersz, liczący od 8 do 11 zgłosek, wyraźnie się dzieli na trzy cząstki akcentowane, co przypomina technikę wersyfikacyjną przemowy Patroklosa z »Achilleis«:

Stoim | synowie | Północy
W okolu | zmarłego | świata,
Polacy, | tułacze, | pielgrzymi.
Coraz dalsze | zajmuje | koliska
Światłość | księżyca | bladawa;
Cisza płodna | w przesądy | w zjawiska,
W przeczucia | zmartwych- | powstania,
Cienie, których | wionie smuga | mgławа;
Księżyc je | rotami | wyłania...

Każdy człon waha się między 2 a 4 zgłoskami; człon 4-zgłoskowy ukazuje się na pierwszem lub drugiem (niekiedy i na pierwszem i na drugiem) miejscu, rzadko człon drugi jest dłuższy od pierwszego, np.:

Nie wołaj, | drżą wołaniem | kamienie.

Sława w scenie III przemawia równemi wierszami 3 + 5, ale tu zachodzi kilka wykolejeń rytmu, np. w wierszu trzecim:

Zadźwięczej kości we zbroi,
zajęknij Echo przestrzenne,
obudź senne, obudź senne (4 + 4 zam. 3 + 5)
zbudź syny we złotej zbroi.

Także wiersz dziewiąty ma o dwie zgłoski zawiele:

oto wrota Erebu podziemne. (4 + 6)

wreszcie ostatni jest innego typu:

do broni! do broni! do broni! (3 + 3 + 3)

W dialogach wiersze tak są niekiedy nierówne, że tylko zasada trzech akcentów zdolna jest zaprowadzić w nich pewien porządek rytmiki, np. słowa św. Andrzeja (str. 69):

Pospieszajcie, | pospieszajcie | się katy,
niech się imam | krzyża | kolany,
niech zawisnę | w powietrzu | nad wami,
jak Chrystus | rozkrzyżo- | wany.
Pospieszajcie | się ze | sznurami,
czekając mnie | niebieskie | zapłaty i t. d.

Ten porządek rytmiczny zmienia się w głosach boginek litewskich i guślarzy w scenie ósmej, gdzie są wiersze nierówne, po części trzyakcentowe, po części tylko dwuakcentowe, np. (str. 76):

Zagrajcie | na słonecznych | strunach
te jego | lubione | muzyki
litewskich | chat.

»Kazimierz Wielki« (r. 1900) zaczyna się od siedmiu oktaw, złożonych z 11-zgłoskowych wierszy:

Wielkości! komu nazwę twą przydano,
ten tęgich sił odżywia w sobie moce
i duszą trwa wielekroć powołaną,
świecącą w długie narodowe noce;
więc choć jej świeży grób opłakiwano,
przemoże Śmierć i trumien głaz zdruzgoce;
powstanie z martwych na narodu czele
w nieśmiertelności królować kościele.

Już w pierwszej strofie są dwa wiersze ze średniówką w środku wyrazu: drugi i trzeci. Takich wierszy w poemacie jest dużo, prawie niema zwrotki, gdzieby ich nie było. Widać z tego, że Wyspiański nie miał poczucia konieczności średniówki.

Nadto często też trafiają się wiersze innego typu, a więc:

II, 7 nademną nad ostatnim z rodu wznosząc lament (7 + 6)
II, 8 wielkość ludowi przeka-zywał mój testament (7 + 6)
III, 2 królewskie, błękitne, pogodne (3 + 3 + 3)

cała prawie strofa IV składa się z wierszy bezśredniówkowych:

O snu! długiego || snu! O Sławo! Sławo!
O Dolo ty! pły- | nąca wielką rzeką!
O Losie ty! wul- | kanną rwiący lawą!
O Wieki! jak się || bezpowrotne wleką...
Potęgo! surm wo- | jennych grzmiąca wrzawą.
O łzy! te co ra- | dością trysłe cieką,
O Serce! — jak mi- | łoście światy kruszą!
O Snu! błogiego || Snu! O Sławo-duszo!

Niekiedy widać znowu, jak poecie chodziło o zachowanie rytmu, dla którego zmieniał nawet formy językowe, np.:

V, 6 olbrzymie koła || zakreśląc koliste.

Już VII strofa urywa się wraz z szóstym wierszem; potem zamiast oktaw następują dwie strofy 8-wierszowe, ale już bez charakterystycznego rozłożenia rymów. Rytm wiersza się zmienia na ulubiony Wyspiańskiego wiersz 9-zgłoskowy 5 + 4 lub 3 + 3 + 3, nieregularnie przeplatany 7- lub 6-zgłoskowcami, przyczem spadek wierszy bywa żeński, lub niekiedy męski. I znowu dalej idą równe oktawy z podobnemi usterkami rytmicznemi jak pierwsze (np. XVI, 7 »Mówił, a ryk po falach szedł daleko-sięźny«, nadto w tej strofie brak wiersza 6-go). Strofa XIX liczy 10 wierszy z rymami w zmiennym porządku ułożonemi, a i dalej oktawy to ukazują się, to się przeobrażają

w inne zwrotki, między wiersze 11-zgłoskowe wciskają się gdzie niegdzie niewiadomo dlaczego wiersze inne, np. LII, 1: »Dłoń na główce, — spokojny, spokojny« 4 + 6 LIV, 2:

ojciec coś mówił, || a głos ginął w brzęku
hałaśnych trąb; bo || miał malutką
postać — więc przy tym || mieczów szczęku
dobywanych, co przed nim || ulicę całutką
zamkły, że stają || w mieczyskach rycerze
a trąby grają || hymnus, że dreszcz bierze.

Niekiedy prawie cała strofa składa się z jednego typu wierszy, np. LXXIII, 1 »Ponosi mnie wicher w skłębionej zamieci«, 3 + 3 + 3 + 3 i tak samo dalej przez 6 wierszy, to znowu rytm się mocno plącze, np. LXXIV, 1:

Miałem mieć pogrzeb — a jużem był wolny
jak duch, — jużem polatywał nad krajem[1])
patrzyłem na Rozpacz, na żal nieudolny (nieutolny?)
widziałem, jak lżyli siebie wzajem i t. d.

Strofa LXXXI zbudowana z wierszy dłuższych i krótszych przeplatanych:

W kościele, || w katedrze || przed trumną || świętego
grobowa moja korona,
Świat złoty || i berła || kawałek || kruchego,
na ołtarz położona.
Lud idzie || i szepce: || »dyjadem || ma Jego,
spuścizna wywyższona«.
Szkarłatem święty || stół pokryty,
stróżami srebrne || monolity,
A trumna || im więzgnie || w ramiona.

dalej 10 trójwierszy:

Więc patrzą zdziwione,
trumniskiem zgarbione
Anioły te boże jaśniące.

pierwsze dwa wiersze rymują z sobą; w trzecim wierszu każdego trójwiersza jest rym wspólny, 10 razy się powtarzający, co przypomina manierę średniowieczną.

Opis pogrzebu w wierszach krótkich mieszanych:

Idą posępni,
a grają im dzwony

---

[1]) por. też LXXXVI, 5: Spomóżcie wy karmazyny i wy zgrzebni.
XCV, 2: tak ich ten grób, trumny weselą.

ze wszystkich kościołów,
a grają im dzwony
żałobne i t. d.

forma zwrotki coraz się zmienia, aż dopiero ustala się w zwrotce 7-ej w rytmie: 6, 6, 8, 6, 6, 8:

I chłopy sukmanne
i pany strojone
w ponsowe żupany, delije,
i dziewki przekrasne,
panięta przejasne,
jaśniejsze niż białe lelije.

Naogół w »Kazimierzu Wielkim« rytm się często wykoleja w taki sposób, że trudno go pochwycić w wielu wierszach, zwłaszcza, że brak w nich średniówek.

»Warszawianka« (r. 1900) ma w dialogach rytm niestały, zwłaszcza zmienny w przemówieniach Chłopickiego. Wrażenie jest różne, zależnie od treści; gdzie rozmowa toczy się bez żadnego napięcia, wiersz wolny przybiera charakter zupełnej prozy. Jeżeli przepisać je w jednym ciągu, trudno odgadnąć, gdzie jeden wiersz ma się kończyć a następny zaczynać, np. Chłopicki mówi: »Odznaczy się; a niewątpliwie, że się odznaczy, bo za tem goni; jedno, że ci młodzi romantyzują: oni poetyczni są, udzielne króle fantazji; każdy z nich gra wielką rolę komandorską; patrzę po czołach, wszędy samowolę bajrońską czytam: jako żołnierz w portfelu układa poemat własnego bohaterstwa; marszałkowskie laski rozchwytaliby może na usługach Francji; w Polsce nie będzie z nich nic, jako zwykle«.

Osoby, przemawiające w podniesieniu ducha, częściej zmienno rytmiczne wiersze zaznaczają rymami, niektóre osoby przemawiają prozą, często dialog toczy się w wierszach 11-zgłoskowych (5 + 6), między któremi wplątują się inne, np. 13-zgłoskowe, albo też takie, w których trudno rytmu wierszowego się doszukać, np.:

Jak on się gwałtownie dopominał i dopraszał. (str. 14)
Wróżbici są, — przeczucia zwodzą złe potęgą wizji (str. 15).

»Bolesław Śmiały« (poemat, r. 1900) w oktawach, niekiedy obciętych do 7 wierszy; 11-zgłoskowce takie same, jak w »Kazimierzu Wielkim«, często bez średniówek lub z pomyloną liczbą zgłosek, np.:

VII: A oni jakby ‖ w obłędzie skazańce
za biskupiej ręki skinieniem
bo drżeli jak wo- | jenne liche brańce,
śpiewy żałosnem ‖ mieszając jęczeniem,
ciskali o po- | dłogi ziem kagańce.

VIII: Co miały znaczyć te łamane gromnice,
nie wiem, lecz straszne | było to rzucanie

XII: Przeciw zamczyska ‖ przez Wiślane wody,
na ostrowu skalistej opoce

XIV: Przypomnę to uroczysko stare,
pełne wężów, plamistych jaszczurów,
co starodawną tam szeleszczą wiarę.

XXI: prastary, jak Sezam klętych skarbów,
Wid-truchło, tak ja- | wiła się twarz sroga
w kamieniach, które miały rysy Boga i t. d.

Śpiew na str. 18—20 ułożony w wierszach rytmicznych 3 + 4:

Błąkasz się, królu krwawy
i ku mnie wiedziesz konia.
Cóż ku mnie wodzisz konia,
gdy jemu pachną błonia,
a ty się rwiesz do sławy?

Ale i tu rytmu nie wytrzymał poeta, zwrotka 4-a odbija od innych:

Żleć w domu, maleć serce,
czy chcesz na Czerwone miasta,
jak cię pana witają i własta,
i ścielą mostem kobierce?

albo w zwrotce 6-ej:

żeś zładził mnogie znaki
i rycerzy skrzydlatych las konny.

Rzadszy u Wyspiańskiego wiersz dłuższy, stałemi średniówkami na drobne cząstki dzielony, ukazuje się w zwrotce I. i paru następnych: 3 + 3 + 3 + 3, 3 + 3 + 3.

I dalej, i dalej przeganiam za krańce
ogrodzia, powiśla, podgórza;
przemijam, przelatam, zjawiska, błyskańce,
z pod ziemi jak tłum się wynurza i t. d.

W „Weselu“ (r. 1901) prawie wyłącznie panuje wiersz 8-zgłoskowy (4 + 4) niezawsze wytrzymany w formie; jednak niektóre partje są pisane 9-zgłoskowcami (5 + 4), np. scena 16 aktu I. Niekiedy znów wiersze wypadają zupełnie z rytmu, np. str. 71:

Poeta: Wszystko się w poezji topi
u pani: ojciec i chłopi.
Rachel: Ogromnie dużo wierszy czytałam.
Poeta: Pisała pani kiedy?
Rachel: Nie chciałam.
Gust ten właśnie wielki miałam,
żeby nie pisać, — lichą formą się brzydzę
ale zato, kędy spojrzę, to widzę
poezję żywą, zaklętą,
tę świętą.

Chocholi używa prostych rytmów 8-zgłoskowych ze spadkiem żeńskim (4 + 4), albo 7-zgłoskowych (4 + 3¹) męskich, niekiedy 6-zgłoskowych:

Kto mnie wołał, czego chciał,
zebrałem się, w com ta miał,
jestem, jestem na wesele,
przyjedzie tu gości wiele,
żeby ino wicher wiał.
Co się w duszy komu gra,
co kto w swoich widzi snach,
czy to grzech, czy to śmiech,
czy to kapcan, czy to pan,
na wesele przyjdzie w tan.

Wypada z rytmu Dziennikarz, np. str. 103:

Przyjaźń farsą, Litość — kłam,
a słyszę, że gadają o przyjaźni
Miłość farsą —
słyszę wkoło pół szepty miłości.
Kłamstwo szczerość, a widzę tu gości,
i muzyki słyszę swoje, polskie, nasze.

»Bolesław Śmiały«, tragedja (r. 1903): zasadniczy wiersz dialogów 7-zgłoskowy (4 + 3) przeplata się z 10-zgłoskowym (4 + 3 + 3), ale niezawsze utrzymuje się taki podział wierszy na drobne cząstki, np. str. 15:

Krasawica: Świty w okieńce włażą
i szaty wam || rumienią.
To się chłopy || zbierają || do młocy.
Król: Nie. Psy warczą || w oborze,
gdziem je zamknął || przy dworze,
byś ty mogła || przyjść ku mnie || swobodno.

Wiersze bynajmniej niezawsze układają się w takim samym porządku, t. j. żeby po dwu krótszych szedł dłuższy, a niekiedy

wpadają nagle w rytm zupełnie inny na chwilę, jak np. trójwiersz wypowiedziany przez Sieciecha, str. 20:

Nie żałowałem krwie, a krew mnie sili.
Krew moja przyschła do waszej pawęże;
niech dziś na wadze sądów waszych lęże.

W »Wyzwoleniu« (r. 1903) tylko niektóre miejsca wzbudzają szczególną uwagę: w Modlitwie Konrada każdy wiersz ma trzy cząstki akcentowane, z których każda liczy 2 lub 3 zgłoski:

O Boże! | pokutę | przebyłem
i długie | lata | tułaczę;
dziś jestem | we własnym | domu
i krzyż na | progu | znaczę

najmniejsza liczba zgłosek 7, największa 9 i tylko czterowiersz siódmy zamyka się inaczej, wierszem 10-zgłoskowym:

gdy przyjdziesz | jako dziecię | tej nocy.

Większość wierszy ma rytm jednostajny 3 — 2 — 2, np.:

Daj nam po- | czucie | siły
i Polskę | daj nam | żywą,
by słowa | się speł- | niły
nad ziemią | tą szczę- | śliwą.

Rozmowa Konrada z Hestją toczy się w wierszach mieszanych, głównie 10-, 9- lub 8-zgłoskowych, np.:

Żona tobie ‖ urodzi syna	4+5
ten będzie ‖ twoje wesele	3+5
w radości ‖ twój ród i ‖ rodzina	3+3+3
tego stawi ‖ Bóg na ludów czele.	4+6
Duchem pójdzie ‖ Bogu przodujący	4+6
by ojce ‖ zgodził i syny;	3+5
w wierze pójdzie ‖ wiarę budujący,	4+6
by ostawił ‖ naród swój bez winy.	4+6.

»Noc listopadowa« (r. 1904) składa się z wierszy nieregularnie mieszanych, nie przedstawiających nic nowego lub charakterystycznego.

»Akropolis« (r. 1904) również w wierszach nieregularnych pisany, ma miejsca bardziej ustalone. Śpiewka Pazia i Polikseny: 5 + 4a 7 (3 + 4) b:

Hej panienko, ‖ róże krasne ‖ Da we two- | im wianeczku
Hej paziku, ‖ piórko jasne ‖ Da na two- | im staneczku.

Zegary. I: Dzwoń, dzwoneczku dzwoń (5[1] a b a b)
srebrem w srebrny głos

niesiesz się nad nad toń
nad wiślany wrzos.

II: czas już czas: (3^1, 4 + 4, 3^1, 3^1, 4 + 4, 3^1 bez rymów)
młotem bijem || cztery razy
metalowy dzban.
Bierz za trzon,
młotem ogniem || bij w zarzewie.
Wołaj imię, wal.

III. podobnie, ale rytm zmienny w drugiej połowie:

rota wstanie,
zatętnią kopyta,
aż się ozwie tętno w gruncie.
Wołaj miano, wal.

Sposób dzielenia wierszy średniówkami na drobne człony, niebardzo często używany przez Wyspiańskiego, znajdujemy też w »Skałce« (r. 1906) w różnych umieszczonych tam śpiewkach. Więc Świst używa wierszy 7-zgłoskowych typu 4 + 3, częściowo przeplatanych z 6-zgłoskowcami:

I. Ćwierkaj ptaszku, ptaszyno
Skacz przez gałązeczki;
Ejże, biegaj, dziewczyno,
Pochyć koneweczki.

II. Pochyć wiadro, ciąg żóraw
Niech się w stawcu ponurzy.
Pochyl oczy nad wodę,
Niech ci woda wywróży.

Takiej zmiany rytmu w jednej śpiewce nie znajdujemy śród pieśni ludowych.

Dialogi toczą się w zmiennych nieregularnie wierszach, natomiast monolog Biskupa jest bardziej ujednostajniony. Postrzegamy w nim znowu podział stały na 3-cząstki każdego wiersza, niezawsze równe a mianowicie na 3 — 2 — 3, 3 — 3 — 2, 3 — 3 — 3, np.:

Otworzysz | pismo | rodzaju,
Bym widział | stróże | ołtarza,
Mocarze | mojego | kraju,
Jak duch je | Boży | pomnaża.
Ukażesz | walczące | w twej sprawie...
Anioła | posyłam | mojego i t. d.

W tych granicach waha się rytm w części I i II, natomiast część III przedstawia wahania większe, choć i tutaj podział na 3 cząstki rytmiczne w każdym wierszu wydaje się miarą, najlepiej rytm normującą:

Dwoje onych | w prawości | żywie,
W prawości | obliczu | twojem;

A nie mieli | potomstwa | leciwie,
By cieszyli | się dziecięciem | swojem.

Stawiłeś | go w twoim | chramie,
By ofiarę | sprawiał w oczach | ludu.

Oto anioł | twój na złotej | bramie
Wróżbę wyrzekł | i wieścił | czas cudu.

Wykolejenia rytmiczne spotkaliśmy nieraz w rozpatrywanych już dziełach Wyspiańskiego; znajdujemy je także w zbiorze: »Wiersze, fragmenty dramatyczne, uwagi«, wydanym w Krakowie r. 1910. Na str. 7 »Poszedłem błądzić«... wiersze 11-zgłoskowe (5 + 6) mieszają się z 13-zgłoskowcami, parę razy nie mają prawidłowej średniówki, np.:

Historję mą wy- | snuje całą sobie,
Ducha w nią tchnie, u- | czucie da jej świeże.

Podobnie »Nad Morskiem Okiem« wśród wierszy 11-zgłoskowych trafiają się 13-zgłoskowce, jeden nawet ze średniówką w środku wyrazu:

Chyba że myśl jak wichr prze- | leci nad sadybą.

Takież mieszanie wierszy 11- i 13-zgłoskowych w notach do »Bolesława Śmiałego«, a nadto jeszcze dwa wiersze innych typów:

Inaczej, niźli wy, co nie kształcicie smaku,
Dla których stworzył Bóg studenckie tematy.

Na str. 17 w utworze, zaczynającym się od słów: »Jak pomnę, stała na stopniu«..., znajdujemy głównie wiersze 13-zgłoskowe z przymieszką 11-zgłoskowych i z przerzucaniem się do wierszy krótkich, np.:

Stała tak w drzwiach altanki, ujęta jak w ramce
Zielenią w koło; na tle tej zieleni
Ciemnej
Zdała się główka jej blaskiem promieni
Odbijać dziwnie jasno...

Miejscami rytm niezdecydowany, np.:

Prawie nie uważała na mnie, wciąż patrzyła
Przed siebie; nie wiem zaś, coby znaczyła
Boleść ta w jej twarzy; zamglone
Jej łagodne oczy, ozdobione
Zaledwie widzialnemi łzami,
Zdały się jak szafiry, oprawne perłami.

Wreszcie znajdujemy w tym tomie i wiersz wolny: rytm w nim niekiedy bywa zupełnie tak nieustalony, jak rytm prozy (»Kamienna była ława«, str. 15) i tylko od czasu do czasu trafiające się rymy dają znać uchu, że tu według intencji autora ma się wiersz kończyć, gdzie indziej zaś na to wskazuje tylko oko czytelnika, np.:

> Gdy tak patrzyłem na tyle kwiatów, śmiercią
> ukaranych za swoją piękność, sądziłem, że wiele
> szczęśliwsze owe chwasty. Słyszałem szelest sukni;
> stanęła przede mną ona — piękniejsza,
> niźli kiedy.. w rączce jednej miała
> kłębek nici i już go snuć rozpoczynała,
> że zdała mi się owej Arjadny obrazem
> żywym... Poczęliśmy razem
> składać na bukiet kwiaty.

Tak się tu składa, że z pojawieniem się rymów i rytm w znacznej części się porządkuje, gdzie zaś rymów niema, tam podział na wiersze wydaje się czysto przypadkowym, na miarę oka, nie ucha.

Tak więc u Wyspiańskiego znajdujemy wśród wierszy jednostajnych, tradycyjnych, dość często wykolejanie się rytmu; dalej z jednej strony niekiedy dzielenie wierszy na drobne człony średniówkami, co zdarza się zresztą dość rzadko, z drugiej, co bywa częściej, skłonność do mieszania wierszy różnorytmicznych. Czasem bywa to tylko rodzajem małej gdzie niegdzie przymieszki wierszy, mających rytm inny od zasadniczego, czasem zaś mieszanie osiąga stopień wyższy i wtedy trafiają się wiersze, nie mające rytmu tradycyjnego. Większa takich wierszy obfitość tworzy to, co nazywamy pisaniem w wierszach wolnych. Najcharakterystyczniejszą jednak cechą rytmiki Wyspiańskiego jest dzielenie rytmoidycznych wierszy na stałą liczbę cząstek, z których każda jednak ma nieustaloną liczbę zgłosek, mianowicie 2, lub 3, lub 4.

Tadeusz Miciński (ur. 1873) rzadko posługiwał się regularnemi rytmami, których umiał używać, jak tego dowodzi choćby zwrotka [1]) (z wierszy 5 + 5 i 5 + 4):

> Mój duch łańcuchem skuty do ziemi
> zwisa się w przepaść piekielnych łon,
> a kiedy targnie skrzydły dźwięcznemi,
> głuche się echo ozwie jak dzwon.

[1]) »W mroku gwiazd«. Kraków (1902).

Wytrzymany jest rytm jednostajny w »Korsarzu«, gdzie przeplatają się w zmiennej kolei wiersze 5 + 5¹ i 5 + 6, albo w dwuzwrotkowym utworze z niezwykłym rytmem 3 + 5¹ i 3 + 6:

Bądź zdrowa! [jak dziwnie brzmi dzwon!]
Bądź zdrowa! [lecą liście z drzewa...]
Bądź zdrowa! [miłość jest jak zgon...]
Bądź zdrowa! [wiatr złowrogi śpiewa...]
— Już nigdy — Rwie serce twój płacz!
Wydarł się z piersi niespodzianie,
— Żegnam cię — trzeba — i Ty, Boże, racz —
litości!... — W konie!... Chryste Panie!

Także w innym, gdzie jest rym jeden, wytworzony przez powtarzające się wyrazy:

Kiedy odejdę w dal,
zostanie po mnie żal —
daremny będzie żal,
gdy płynąć muszę w dal.

Lecz tak się łączy żal
z moją tęsknotą w dal,
że patrzę w moją dal,
jako w bezbrzeżny żal.

»Reinkarnacja« ma budowę zwrotek osobliwą: każda składa się z dwu wierszy rymowanych i z trzeciego, środkowego, bez rymu, ale jedna ze zwrotek środkowych ma pięć wierszy, brak średniówki w jednym z nich przy niedobrem rozłożeniu akcentów i błąd gramatyczny (»jenżmi« zam. »imiż« lub »jemiż«); ostatnie dwa wiersze rymują z sobą. Przytaczamy koniec utworu od owej zwrotki, mającej inną budowę:

A śpiew ten z harfy jest proroków,
z płomienia gwiazd i z męczenników,
z piorunów, z wichrów i obłoków,
i z onych Juda-sza srebrników,
jenżmi Cię kupił człowiek, Boże.

Tyś tajemnicze posiał znaki,
abym powrócić mógł do Ciebie,
jak słońce w ojczy-ste zodjaki.

Ale mój okręt wiry niosą —
przebóg! pod więzień śliskie ściany —
rozpacz mię krwawą zlewa rosą.

I szydzą ze mnie czarni straże
i krzyż gotują mi jutrzenki —
wracam w mych więzień korytarze.

I to wszak darem z Twojej ręki
ból... wieczność męki.

Efekt rymów wewnętrznych obocznie stojących w guście średniowiecznym mamy w utworze następującym:

Poją mnie wrzosy, paprocie miedziane
i srebrne słońce, i lazur głęboki.
Płyną doliną potoki wezbrane,
łączą się, sączą przez śniegi, opoki,
łona, ramiona tulą się w obłoki.
Duch mój okrąża Himalajów szczyty,
grody, pagody tylko sercu znane,
w sennym klasztorze spoglądam na morze,
w złotą, błękitną, migotną Nirwanę,
w czarne bezdenne, spienione granity.

»Umarły świat« składa się z sestyn zarówno jak i »Wodne lilje« (z jednym wierszem arytmicznym wśród innych typu 5 + 6: »przestworzu, bo jabłoń dziś przyjmuje gości«; zbyteczne jest »bo«). Raz nawet Miciński napisał utwór, który w druku daje kształt krzyża (Tu znamiona światów obu: ciemność kona...).

Naogół jednakże poeta wyłamywał się z form tradycyjnych: ani jeden z jego sonetów nie ma rymów tak dobranych, jak tego ta forma wymaga: zawsze drugi czterowiersz ma rymy swoje własne, niezależne od czterowiersza pierwszego (»Palmy«, »Struga«, »Kochankowie bogów« mają częściowo rymy wspólne w obu pierwszych zwrotkach). Najczęściej wiersze Micińskiego nie układają się w równomierne lub równomiernie zmienne szeregi, albo też wiersze takie, tworzące początek utworu, potem się mieszają z innemi, przez co albo się zmienia serjami, albo też mąci się bieg rytmu. »Zamek duszy« składa się ze zwrotek pięciowierszowych z rozłożeniem rymów: a b a b a; wśród wierszy typu 5 + 6 trafiają się w niektórych zwrotkach wiersze innego typu : 5 + 4, albo 7 + 6, albo takie, w których rytm się gubi, np.:

słysząc Judasza cekiny i Piłatową
sprawiedliwość Boga, Ty, opuszczony
starcze, błąkasz się w zamieć zimową...

W ostatnich dwu zwrotkach rytm jest nieregularnie zmienny. Jest to, można powiedzieć, typowy przykład zmienności rytmu u Micińskiego. Najcharakterystyczniejszym może pod tym

względem jest utwór »Stygmaty św. Franciszka«; zaczyna się od wierszy 5 + 6; rytm ten zmienia się nagle na 5 + 5; ale dalej znowu rytm się zmienia przygodnie: »I umęczyłem jeszcze raz drugi to smętne i krwi mej polały się strugi. Odejm mnie, Panie, moim szponom«..., zmiany następują coraz nieregularniej, aż wkońcu wiersz staje się »wolnym«, choć jeszcze miejscami rymy zaznaczają jego granice: »Ptaszki lecą pytać się, com widział w niebiosach: duszyczki wasze bardzo tęskniące. Umarli pytają mnie o swych losach — i tylko kwiatki cicho na skoszonej łące oddają aromat, jak siostra Łazarza, Panu«.

Wiersze nieregularnie zmienne znajdujemy w bardzo wielu poezjach Micińskiego, mamy też u niego zmienność rytmu, niełatwo dającą się odrazu pochwycić uchem, i nawet po jej zanalizowaniu, niebardzo pewną. W »Luciferze« często pierwszy człon wiersza ma jakby zakończenie męskie, poczem idzie jeszcze wyraz jednozgłoskowy, należący może już do drugiego członu, ale mogący jeszcze należeć do pierwszego:

Jam ciemny jest wśród wichrów płomień boży,
lecący z jękiem w dal, jak głuchy dzwon północy.
ja w mrokach gór zapalam czerwień zorzy
iskrą mych bólów, gwiazdą mej bezmocy.

Wiersz pierwszy i drugi może być $4^1 + 7$, albo $5 + 6$, trzeci tylko $4^1 + 7$, a czwarty tylko $5 + 6$. Inne wiersze przedstawiają te same wątpliwości, tem bardziej, że są jeszcze inne rytmy, z tamtemi niezgodne, np. »Na harfach morze gra, kłębi się rajów pożoga« $(6^1 + 8)$ i t. d.

»Melancolia« ma rytm oryginalny, zmieniający się serjami w ciągu 27 wierszy: pierwsze dwa wiersze niepodobne do innych (typu $(6 + 3^1) + (5 + 4)$ i $(6 + 3^1) + (6 + 3^1)$):

Żyje we mnie jakiś głuchy płacz, jakiś szloch i płacz żyją we mnie —
niby w grocie kropel wieczny szmer, monotonnych kropel tajny jęk.

Potem następuje serja wierszy $(4 + 3 + 3) + (4 + 3 + 3)$, a więc każdy z członów ma swoje dwie średniówki, czyli trzy człony, wiersz więc zamierzony przez poetę w całości ma sześć członów:

Ach to pewno || przez zbójców || zamkniona || ze złotemi || włosami kró-
|lewna,
Kasztelanka, || lub może || pasterka — || z pól słonecznych || zielonych ||
|porwana.

Dalej wiersze 15 do 19, mają rytm: 7 + 8:

Aż pod ręką skrwawioną, || co szuka w mroku oparcia
grać poczęły, jak dzwony, || bólów zamarzłych kryształy

przyczem jest w nich tylko jedna stała średniówka; ten sam rytm powtarza się w wierszach 21—25, gdy 20-ty ma typ 8 + 9 (albo 8 + 3 + 3 + 3), a ostatnie trzy wiersze mają znowu rytm własny:

I uniosły nad otchłań skrzydeł sześcioro
i ujrzała cudowną w blasku miesięcznym
twarz Lucifera.

Wiersze te są bez rymów, których niekiedy Miciński nie używa nawet w wierszach, mających rytm jednostajny; tak naprzykład w jednym z utworów, zwykłe sześciozgłoskowce mają gdzie niegdzie tylko rymy przypadkowe:

Stanąć tak nad morzem,
z chmur kłębami na dnie
i w głąb niemą rzucać
jarzące klejnoty...
I pod jej pałacem
oprzeć skroń na murach
i wyrzec się, wyrzec
duszy swej na wieki.
I żagiel rozwinąć,
kiedy burza wyje,
i mknąć ponad góry,
i spadać, i płynąć...

W Colosseum poeta posługuje się mową niewiązaną, którą można uznać, raczej typograficznie przedstawić, jako wiersz »wolny«:

Ruinom podobne serce moje, ruinom ogromnym i bezkształtnym.
Mrok otulił rany moje, po lazurowych wschodach prowadzi mię zaduma w gwiazdy.
Orjonie, bracie mój, w purpurowem zarzewiu wulkanów czytający księgę przeznaczeń —
I ty, siostro moja, Andromedo, przykuta do skał —
I ty, łamiąca dłonie Kasjopeo, której córę wzięło na pożarcie złe bóstwo — miłość —
I ty, Perseuszu, coś ujarzmił obłąkane loty swojej wyobraźni —
I ty, Liro, i ty, Orle, i ty, najbliższa nam grzywo Centaura —
— — o gwiazdy magowie, składający hołd wiekuistnemu Sercu! wzmocnijcie chlebem aniołów mnie — najciemniejszego z tułaczów po otchłani... i t. d.

Obcym dla naszego ucha jest rytm przekładów Micińskiego z poezji Dżelaleddina Rumi, który w wieku XIII układał perskie Mesuewi (dwuwiersze) i Dywany (zbiory kasyd). Wiersze przeważnie są długie, wahające się pomiędzy 13 a 22 zgłoskami, najczęściej liczące około 19 zgłosek; niektóre jednak utwory są pisane wierszami równiejszemi a krótszemi (często 8-zgłoskowemi, ale też liczącemi trochę mniej lub trochę więcej zgłosek, np. 6, albo 11). Naturalnie też niema tu i średniówek stałych, niema też i rymów (lub trafiają się rzadko) a natomiast zwyczajną podporę rytmiczności stanowią wyrazy lub wyrażenia, powtarzające się niezmiennie na końcu wierszy, lub też (w innych utworach) na początku, jeśli nie wiersza, to zwrotki każdej. Tak np. w wierszach opiewających taniec religijny (Chimera V, 387), każdy dwuwiersz zaczyna się od słów: Wiecie, czem są korowody? W innej pieśni wyrażenie, rozpoczynające każdy dwuwiersz, powtarza się (str. 391), np.:

Miłośnicy, miłośnicy! przyszedłem ze świata dusz —
duszo, ugnij się, ja szukam kochanka mojego.

Częściej perjodyczne partje wierszy kończą się stale jednem wyrażeniem, np. (str. 377) »uczyń nowe«; (str. 379) »nocy tej«; (str. 382) »nie było«; (str. 383) »gdzie on jest?« (str. 385) »dobrem jest tamto i to«, i t. p. Przytaczam tu początek utworu, gdzie każdy wiersz kończy się jednakowo:

Jam istniał, gdy nieba nie było, i wśród wieczności pyłu istnienia nie było,
gdy oprócz Druha mego aureoli i Boga z nad głębin nikogo tam nie było.
Imiona są stworzone z mych warg w czasach, gdy nas, i mnie nie było —
i już modliłem się, gdy w łonie Marji jeszcze Mesjasza nie było.
Miłując, poznałem krzyż i chrześcijan, lecz tego, com szukał, na krzyżu
[nie było,
w pustelni żyłem, wśród klasztoru, gdy jeszcze zakonu i piekieł tam
[nie było...

Niwa poezji polskiej na przełomie w. XIX i XX obficie zakwitła, i prawie każdy z ówczesnych poetów dał jakąś nową nutę do tej ogólnej symfonji, nawet z tych, co krótko pisali i młodo zmarli. **Tadeusz Nalepiński** w swoim zbiorku »Gaśnienie« z r. 1905 wydrukował 3-zwrotkową »Modlitwę«, z której podajemy zwrotkę środkową dla rytmu jej wierszy 6' + 7:

Cierpiałem wieczny głód — choć żyzną była gleba,
Wierzyłem w jakiś cud — nie spadła manna z nieba...

Żem był jak błędny duch, jak nocna pieśń skrzydlata,
Że nie widziałem nic, żem był nie z tego świata,
Przebacz mi Chryste.

Gustaw Daniłowski (ur. 1871 r.) w sonecie dąsa się na krępującą go sonetową formę, odzywając się tak do sonetu:

Niechętnie w twojej formie kwiat mych myśli mieszczę.
Czynisz na mnie wrażenie poziomego karła,
Który smukłą dziewczynę, by się nie wydarła,
Wiąże w brutalny uścisk, jak w żelazne kleszcze.

Gdy czytam piękny sonet, to czuję w nim dreszcze
Zdławionej raptem pieśni, co się miała z gardła
Wylać szeroką falą i nagle umarła,
Choć mogła jeszcze dźwięczeć i chciała żyć jeszcze.

Lecz gdy widzę, że nawet w tej ciasnej łupinie
Zanadto jest przestronno, że pustkami świeci,
Szersza niźli uczucie, że wątła myśl ginie
W niej bez śladu, jak piosnka śpiewana przez dzieci,
Siląca się dźwiękami napełnić świątynię
Nadto wielką dla głosu — to mi wstyd, poeci!

XII. »MŁODA POLSKA« (ESTETYZM)

Poeci, zaliczeni przez Feldmana do neoromantyków, mniej przywiązywali wagi do wykończenia, wygładzenia formy. Bardziej byli nastrojowi od tych, których właśnie Feldman nastrojowcami nazwał, to też dla nastroju uciekali się często do urozmaicania formy w sposób burzący prawidłowość wiersza. Przybyszewski wcale wierszami nie pisał, Wyspiański też niezawsze dbał o szeregowanie wierszy według jednostajnego rytmu, to samo w pewnej mierze znajdziemy u Kasprowicza i innych. Wypływało to nie ze świadomego zamierzenia, ale z temperamentu. Natomiast w rozpatrzonej przed nimi grupie intelektualizm, jeżeli nie zawsze, to przynajmniej często górował nad uczuciem i stąd wypływała dbałość wielka o wykończenie formy. Jednym z przywódców pokolenia poetów estetyzujących stał się właśnie Miriam-Przesmycki, którego postawiliśmy na czele owej grupy »nastrojowców«, inaczej »preromantykami« nazwanych przez Feldmana.

W historji wersyfikacji polskiej z tego właśnie okresu »Młodej Polski« mają swą kartkę osobną dwa czasopisma literackie: krakowskie »Życie« i zwłaszcza warszawska »Chimera«. Pierwsze założył Ludwik Szczepański w r. 1897, redagował je potem przez czas pewien Maciejowski (Sewer), wreszcie pismo przeszło pod redakcję Stanisława Przybyszewskiego i przestało wychodzić z początkiem r. 1900. W »Życiu« pisali głównie: Kasprowicz, Żuławski, Pieńkowski, Brzozowski, Komornicka, Perzyński, Orkan, Zbierzchowski, tam wreszcie ogłaszał niektóre swe utwory Wyspiański i inni mniej głośni, albo też, którzy więcej potem występowali w »Chimerze«. Ta istniała od roku 1901 do 1907: założona przez Zenona Prze-

smyckiego (Miriama), w szeregu dziesięciu tomów zawarła liczne utwory ówczesnego poetyckiego świata polskiego. Znajdujemy tam imiona: Miriama, Kasprowicza, Wyspiańskiego, Langego, Staffa, Ostrowskiej, i wielu innych, młodszych, mniej szeroko znanych, a nieraz ze względu na technikę wersyfikacyjną wysoce zajmujących poetów i poetek. »Chimera służyła wyłącznie sztuce i może dlatego właśnie niezawsze była rozumiana przez ogół czytelników; w zakresie techniki wersyfikacyjnej położyła ona wielkie zasługi, unikała bowiem rzeczy płaskich, banalnych, rzemieślniczych, domagała się natomiast, żeby nietylko w treści, ale i w formie objawiały się cechy artystyczno-indywidualne, a więc naprawdę artystyczne, nie zaś dające artyzm pod maską dziwactwa. To też »Chimera« nie zrodziła żadnego nowego, przedtem nigdy nieistniejącego systemu rytmiki polskiej; ona tylko hodowała wszelkie jej indywidualne objawy, o ile się zrodziły pod gwiazdą istotnej sztuki.

Takie cechy indywidualne ma **Ludwik Szczepański** (ur. r. 1872), założyciel »Życia«. Jego »Znużenie« odznacza się niezwykle zbudowanemi zwrotkami: 4^1a, 5b, 1a, 4 + 5b (5 zwrotek); w niektórych wiersz pierwszy ma 3 zgłoski z zakończeniem męskiem. Podajemy zwrotkę drugą i trzecią:

W przestworzu drży
Ocean biały...
Mgły
Jasne łoże moje owiały

W mglistych szarf
Miękkiej oponie
Harf
Srebrny akord zmilka i tonie.

Jego »Hymn do szatana« składa się z wierszy 7 + 7 i 7 + 6^1 tak rozłożonych, że tworzą zwrotkę 6-wierszową z rymami: a a b c c b:

Ty, któryś jaśniał dumą od bytu wszechzarania,
Ty, któryś zstąpił w otchłań, co mrokiem się osłania,
By tam, w zamroczu, krzesać światłości skrę po skrze —
Ty, który wśród ciemności błyskasz nad nędz odmęty
I idziesz w nieskończoność wyniosły, nieugięty,
Świetlany a wzgardzony, Szatanie, słuchaj mnie!

Pisał także tercynami (»Thule«) z wierszy typu 5 + 5. Nie chodziło mu, tak jak innym rówieśnym lub nieco młodszym poetom, o nowości w formie, i wogóle »Życie«, walcząc z tradycyjnemi zasadami dotychczasowej twórczości poetyckiej, nie przywiązywało wielkiej wagi do niezwykłości form wersyfikacyjnych. Wyróżnia się pod tym względem jeden ze skrom-

niejszych talentów kobiecych, pani **Arnsztajnowa** (1898 N-o 3), która w wierszach krótkich, nieregularnych, dochodzących najwyżej do 7 zgłosek, opiewa chwilę wydobycia się duszy z niewoli (»Wyłom«): »Dalej! dalej! Wypręż ramię!... Jeszcze krok... Ha! jak grzmot Huczy młot. Patrz, jak drży Stary mur. Już się łamie... Wyłom!... Wyłom... Aaa... życie! W przebitych ścian Zszarpanej ramie Kęs łąki, łan, I czarny bór, I rzeki wstęga, I góry szczyt. I w niebo sięga Pijany wzrok... Ha! świt... Życie...« i t. d.

Władysław Orkan (1898 N-o 20) drukuje tu sonet z wierszy $5 + 3^1 + 5$:

Onego czasu przyszedł Mistrz z górnej krainy
I szedł w dolinę cichych łez — wiecznych padołów,
A z nim odwieczny pokój szedł — pokój aniołów
Ujarzmiać ziemskie syny zgliszcz — aniołów z gliny...

Przeciwnie, w »Chimerze« znać starania o możliwie największe urozmaicenie i odświeżenie strony technicznej wierszy. W kółku pisarzy, grupujących się koło tego pisma, cenionym był młodo zmarły, ok. r. 1903 w Krakowie **Kazimierz Wroczyński.** Używał on niekiedy i zwrotek regularnych, nieraz z mniej zwykłemi rytmami, np. $4^1 + 4^1 + 7$, gdzie pierwsze człony niekiedy z sobą rymują, ale bynajmniej nie we wszystkich zwrotkach, np. (»Chimera« VII, 311):

Dlaczego ja nie mogę być, jak ta bezdenna rzeka,
Co pęd swych wód w oddale gna, choć niesie je zdaleka?
Napróżno krwią chcą zburzyć toń mostowych latarń tętna —
W nieznaną dal, w spokoju fal przepływa obojętna.

Posługuje się on i wierszami nieregularnie mieszanemi, np. »Chimera« VII, 320; z początku rytmy niezwykłe: $3^1 + 3^1 + 6$, $3^1 + 3^1 + 3^1$:

Słyszysz, ty, | piękna, jęk | ziemi w ciemnej nocy?
Jak ją skuł | straszny lęk | w drżący kłąb —
Patrz, jak się tuli pod nieba w swej niemocy!
Pod wiszące krągłe niebiosa — —
Patrz, jak się chowa tam w głąb
I zasłania się niemi, jak tarczą,
Wielką tarczą herosa...

W »Refrenach« (»Chimera« V, 307) powraca w czwartym wierszu każdej zwrotki wyraz — »poco«, wskutek czego w wierszu drugim zawsze jest rym jednakowy; zwrotek jest cztery; w pierwszych dwu powtarzają się wszystkie rymy:

Na strzelistych turni szczyt — hen pod nieba duch mnie wzbił,
Lecz stąd widzę kłęby chmur — stąd słyszę, jak grzmoty rechocą.
Czekam, rychło zlecę w dół, gdy mnie wiatr wyczerpie z sił,
A jeśli mam stać tu, to poco?
Patrzę, tam fałszywy bóg, skowan z czasu ciężkich brył,
Miażdży korny tłum u nóg, a podłą panuje przemocą.
Runąć nań lawiną skał! roztłuc go w kawały, w pył!
I wznosząc już dłoń, staję. — Poco?

Zwrotka więc składa się z wierszy: $(4 + 3^1) + (4 + 3^1)$, $(4 + 3^1) + (3 + 3 + 3)$, $(4 + 3^1) + (4 + 3^1)$, $3 + 3 + 3$. Wroczyński lubił rymy męskie i nieraz dlatego gromadził w swoich poezjach wyrazy jednozgłoskowe w niezwykłej obfitości. Jego np. »Exegi monumentum« (»Chimera« VII, 309) ma zwrotki składające się z wierszy: $3 — 2 + 3 — 2$, $3 — 3^1$, $3 — 2 + 3 — 2$, $2^1 + 2^1$. Wszystkie człony z sobą rymują w każdym wierszu, z wyjątkiem drugiego:

W szczycie ze skały ściąłem wspaniały,
Śnieżny marmuru łom,
Żeby w Astarte wkuć, co wydarte
Mym łzom, mym snom.

Ponieważ człony wiersza czwartego są 2-zgłoskowe ze spadkiem głosu męskim, przeto każdy wiersz musi się składać z czterech wyrazów jednozgłoskowych; brzmią one w zwrotce 2: »War sił mych bił«; 3: »Wiał żal w plusk fal«; 4: »Jam znał ten szał«; 5: »Mży sen« (brak drugiego członu); 6: »Drży park mych skarg«.

Zwłaszcza zaś mnóstwo wyrazów jednozgłoskowych nagromadził Wroczyński w »Rapsodji« (»Chimera« VII, 317), gdzie wiersze każdej zwrotki mają budowę: $2^1 + 2^1 + 2^1 + 2^1$, $3 — 4$, $2^1 + 2^1 + 2^1 + 2^1$, $3 — 4$. Mamy tu jeszcze osobliwość, że wykrzyknik »tss« tworzy zgłoskę:

Na jaźń mdłych pól padł szmer, padł cień,
Jak oddech z pod woali.
Tss, to dreszcz brzóz na brzask, na dzień
Ku świtającej dali.
I szedł już blask przez skraj nad mgły,
Nad kobaltowe chmury,
Aż trysł w snop tęcz, w wir krwi, w słońc skry,
W seledyn wwiał purpury.
Już dzień, a więc żar nieb pierś pól
Pożogą szarą spali
W miał grud, w piach wydm, w skurcz mąk, w ten ból,
Ból roztopionej stali.

Przez dzień szał słońc, a żal pod noc
Fiolet chmur gryźć będzie
Na czerń, na zgon! — — — a gdzież ta Moc,
By mrok (ten z nas) zlać wszędzie?

Można się nie zgadzać z tego rodzaju kierunkiem artyzmu, ale trzeba przyznać, że Wroczyński nagromadzone tu przez siebie trudności techniczne przezwyciężył w stopniu zdumiewającym; okazał się tu istotnym wirtuozem.

Ulegał on też wpływom klasycznym: »symfonja« jego, »Kosmos« (»Chimera« X, 383—394), ma formę dramatu klasycznego z prologiem, stazymami, chórami, strofami, antystrofami i t. d., w wierszu nieregularnie zmiennym. Wśród mnóstwa wierszy przeważnie krótkich, bezśredniówkowych lub z wyraźną średniówką, padającą w uświęconych tradycją miejscach, trafiają się ustępy okresów dłuższych, nie dających się podzielić na wiersze o rytmie określonym, albo też wiersze rymowane, przekraczające zwyczajne miary:

Hej! hen, w zachody płyńmy, jak w purpurę jesienną broczący park.
Niechaj krwawemi liśćmi łkają nam pod stopy drzewa,
Niech na oczy, na gondole spływa ich czerwona ulewa
Miast potoku rzewnej pieśni, co spłynąćby miała z naszych szkarłatnych [warg.
W umierającym przepychu płyńmy (w milczeniu królewskiem).
A drżące koronki gałęzi niech nam niebo zdobią sinym freskiem.
Hej! hen, w zachody płyńmy, jak w purpurę jesienną broczący park.

Zwrotkę safícką Wroczyński chciał naśladować w sposób różniący się od dotychczasowego, a bardziej zbliżony do wzoru metrycznego _ ⏑ _ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ _ ⏑; jego »Remedia amoris« (Chimera VII, 320) mają rytm 4 + 7, (4 + 3 — 4) w trzech wierszach i 5 w ostatnim:

Miękkie fałdy ametystowej togi — —
Leżę cichy w szarym marmurze ławy.
Tam wśród gajów śnieżne majaczą bogi,
Liść skrzy się rdzawy.

Utwór zawiera sześć takich zwrotek. Podobny rytm, ale bardziej zróżniczkowany jest w »Strofie Safony« (Chimera III, 472) 4 + 3¹ + 4; środkowy człon 3-zgłoskowy ma odpowiadać daktylowi, to też nie trzeba w nim silnie zaznaczać ostatniej akcentowanej zgłoski:

Powiedz, czemu płatki róż tracą wonie;
Czemu jesień liśćmi mży ziemię czarną,

Czemu chmurnie tuli mgła dumne skronie
W tęsknię cmentarną?

Takich zwrotek utwór liczy cztery. Ogłoszony tamże »Pean« ma cztery zwrotki złożone: z dwu wierszy 5 + 6^1 rymujących z sobą, a dalej 5 + 4b, 3^1c + 3^1c + 4b:

Część duszy świata dał mi Apollo w len
Z istotą rzeczy splątał w mistyczny sen,
Na pianę życia rzucił z góry
W dźwięki fal, w twardą stal, w gór marmury.

I związał mocą dziwną — a pewną tak
Na tłumy zjawisk w boski wprowadził szlak,
W rozdziale ją połączył znowu —
W świata tło życie szło, dzięki słowu.

Wreszcie wypada zaznaczyć otrzymane przez Wroczyńskiego efekty rymowania w dwu utworach (»Chimera« III): »Stornelle« i »Jesień«. W pierwszym według stałej normy materjał do rymów dają rozpoczynające zwrotkę dwa wyrazy, powracające jako wiersz czwarty w porządku odwrotnym; inne wiersze rymują to z pierwszym (trzeci i piąty), to z drugim wyrazem (drugi i szósty); zwrotek jest dwie:

Miłości cicha!
Jakże ten szczęśliw, w czyjem sercu gości
Twój boski powiew, — kto tobą oddycha,
Cicha miłości!
Z opalowego dajesz pić kielicha
Ekstazy pełne zaziemskiej jasności.

Chuci namiętna!
Gdy orkan gorgon na serce się rzuci,
Krwawe, drgające wypala w niem piętna.
Namiętna chuci!
Tobą pulsują szaleństw dzikich tętna,
Tobie klną ludzie, z spokoju wyzuci.

Utwór drugi ma zwrotki narastające stopniowo o jeden wiersz, a potem po jednym wierszu tracące: a, b b, c a c. d c d e, f a f, b b, a; trzy ostatnie wiersze są powtórzeniem trzech pierwszych:

Cicha tęsknota późnej jesieni.

Liście pożółkłe i szeleszczące
Wolno na ziemię spływają drżące.

Umierającej smętnej królewny
Zgon w purpurowej złota czerwieni —
Zgon cichy, cichy — prosty a rzewny.

Wśród żółtych płatków, uschniętych liści
Widać koronkę gałęzi ciemną — — —
Z osypujących złoto swe kiści
Morze kolorów leży przede mną.

Jak smutnie szumi pod moją nogą
To zeschłe morze! jak mi się mieni —
I w dal tęczową ściele się drogą,

Na którą zżółkłe i szeleszczące
Liście powoli spływają drżące — — —

Cicha tęsknota późnej jesieni.

W podobny sposób efekt powtórzenia zwrotki ale ze zmianą jej treści wprowadził **Henryk Zbierzchowski** (urodzony 1881) do utworu »Wicher rozpętany« (»Chimera« IV, 400—402); wiersze mają rytm: 4 + 4 + 5[1] i 4 + 4 + 6:

Nikt nie zgadnie, jak i kiedy przyszedł na ten świat:
Czy po falach księżycowych z gwiazd na ziemię spadł,
Czy się podniósł z bagien leśnych i zmurszałych den,
Gdzie na wodnych traw podłożu zmógł go długi sen.
Czy go zrodził bór, co nocą w czarnych głębiach huczy,
Czy ten ugór martwy, siny, gdzie się Rozpacz włóczy.

Po ośmiu zwrotkach, mających rymy inne, kończy zwrotka dziesiąta:

Nikt nie zgadnie, jak i kiedy zamarł po nim ślad:
Czy po falach księżycowych hen na gwiazdy spadł,
Czy powrócił do uroczysk i zmurszałych den,
Gdzie na wodnych traw podłożu zmógł go ciężki sen,
Czy go wchłonął bór, co nocą w czarnych głębiach huczy,
Czy ten ugór martwy, siny, gdzie się Rozpacz włóczy.

Pod względem rytmicznym na uwagę zasługuje sonet jego, umieszczony w »Chimerze« IX, 474 p. t. »Kamienny bóg«:

W kamiennej ciemnej grocie, z boleści skamieniały,
Przeżywam dni ostatnie mojego żywota.
Poczęła mię myśl grecka i ludzkich dusz tęsknota,
Wyszedłem z dłoni mistrza świecący, nagi, biały.

A dziś mię więzi mokra, porosła mchami grota,
Żem jest od wody śliski, spękany i zmurszały.
Przez pierś żelaznym drutem przybito mię do skały.
U stóp mych giną liście w kałuży pełnej błota.

Pamiętam, raz — wiatr jęczał — wpatrzyłem się wybladły
W miesiąca krąg zielony, jak oko w mgłach rozwarte.
Wtem z hukiem (o nieszczęście!) ramiona mi odpadły!...

Odtąd lat tyle konam w powolnej, długiej męce.
O, ciało moje, wilgocią bezlitośnie zżarte!
O, ręce moje, wy biedne, zdruzgotane ręce!!

Przy czytaniu rażą nas jednak: wiersz drugi, mający 6 zam. 7 zgłosek i dwa ostatnie, których średniówka nie dzieli na 7 + 7, jak poprzednie. Chcąc utrzymać rytm, musielibyśmy je czytać:

O, ciało moje wilgo-cią bezlitośnie zżarte!
O, ręce moje, wy bied-ne, zdruzgotane ręce!!

Efektem powtarzań posługuje się Zbierzchowski (»Życie« 1899, N-o 19—20) w utworze »Moczary«, który tu dajemy w całości:

Wśród splotu wiklin, trzciny i wysokiej trawy
Tajemny moczar leśny wody swe rozlewa.
Nad brzegiem chylą głowy zadumane drzewa.

I toń mroczy się szara wśród liści oprawy.
Zachód! Przez drzew warkocze blasków snop różowy
Wśród mgły na wodach mętnych zwolna się rozlewa.
Nad brzegiem chylą głowy przebudzone drzewa.

Skąpana w jasnych blasków koronie tęczowej,
Na liściu lilji płynie przez wodne obszary
Rusałka. Wiatr jej włosy złociste rozwiewa.
Nad brzegiem chylą głowy zadziwione drzewa.

I zwolna całą ziemię mrok ogarnia szary,
A w martwej wodzie bagna obudza się życie:
Jakiś szmer tajemniczy wkoło się rozlewa,
Nad brzegiem chylą czoła niespokojne drzewa.

A wiatr w trzcinach i trawach przemyka się skrycie.
Rusałka na dnie samem skulona w kielichu
Z źrenicą w dal wpatrzoną słucha, jak wiatr śpiewa.
Nad brzegiem chylą głowy zalęknione drzewa.

Coś się rusza i pluska na fali pocichu
I z głębin wynurzają się straszne poczwary.
Z oślizgłych ciał z szelestem woda w toń się zlewa.
Nad brzegiem chylą głowy przerażone drzewa.

Znów cicho. Tylko w głębiach burzą się moczary,
A rusałka pobladła w liljowym kielichu.
Zapada w tonie mętne... Wiatr mgły nocne zwiewa.
Nad brzegiem chylą głowy opuszczone drzewa

I trzciny nad moczarem coś szemrzą pocichu.

Wiersz pierwszy każdej następnej zwrotki rymuje z drugim poprzedniej. Zwrotka pierwsza jakby nie miała pierwszego wiersza, a ostatnia ma tylko pierwszy.

Józef Jedlicz (ur. 1879 na Podhalu) w utworze »O świcie«, (»Chimera« IV, 372) pisze wiersze, których człony 9 + 8, 9 + 7, 8 + 8, 8 + 7, 7 + 7 ustawicznie się zmieniają, a każdy z nich dzieli się na trzy cząstki rytmiczne: 3 — 3 — 3, 3 — 3 — 2, 3 — 2 — 2, 2 — 3 — 2, a więc każdy wiersz ma 6 cząstek rytmicznych, których jednak nie można skandować na wzór heksametrów, gdyż często zaczynają się od naśladowanego nie daktyla, ale amfibrachu:

Moja umarła dziewczyna przychodzi codzień zrana,
Przychodzi budzić mię ze snu smutna i zadumana.
W półśnie ją widzę, w półjawie, jak się krząta koło mnie...
I przez sen gorzko płaczę i marzę nieprzytomnie.
Pogląda na mnie boleśnie i z głębi piersi wzdycha,
I pochylając się w mroku, »Dzień dobry« szepce z cicha.
Usiada przy szarej ścianie, smutno ogląda się w koło.
I rąbkiem białej sukienki obciera mokre me czoło.
W półśnie ją widzę, w półjawie, na tle mrocznego świtu,
Widzę jej oczy przejasne, jak dwa widma błękitu.
Leciuchno mej twarzy gorącej dotknie blademi wargami
I przez moment półbrzasku jesteśmy znowu sami...
I schyla się coraz bliżej, uśmiecha się coraz smętniej,
I szepce miłośnie i słodko coraz ciszej, namiętniej.
A pierś mą chorą i ciężką dzikie łkanie porywa,
A duszę mą chorą i smutną szarpie boleść straszliwa.
Budzę się pełen dreszczu, wznoszę ciężkie powieki,
I widzę, jak niknie w dali jej duch mglisty, daleki.

Podobny też jest jego sonet złożony z wierszy: 7 + 6, 7 + 7 i 7 + 8 p. t. »Evoe vita!«

Oto wraca w triumfie jasny, zadumany
Zwiastun łąk kwietnych, zmartwych-wstały w wonną ciszę;
Oto znów wokół żywy, stujęzyczny hymn ów słyszę,
W górze łka coś radośnie, jak ciche organy...

To bór śle rzewne modły do Pana nad pany:
Rozpłakany żywicą rząd jodeł się kołysze —
Wiosna, hej! wiosna idzie w majestacie i w pysze,
Pieśń jej srebrne krynice nucą na przemiany.

Białe mgły, wykąpane w jutrzni bladem złocie,
O siwy grzebień boru czeszą puch na swych runach
I lecą w martwe tłoki i zwiędłe paprocie,
I w pląsach, w gwarze ptactwa, w poblaskach zórz i łunach

Niosą wieść o górniejszym, promienniejszym locie,
O szałach burz czerwonych i złocistych piorunach.

Pisuje on, naturalnie i w wierszach równych, niekiedy mniej zwykłych, choć o rytmie prostym, niewymyślnym, np. 4 + 5[1] »Siostry«, gdzie i rymy w niezwykły sposób się powtarzają w pięciu dwuwierszach [1]):

Idą siostry, idą siostry trzy:
Jedna w białych dłoniach niesie łzy.
Druga, krocząc w mroku ciemnych drzew,
W swoich białych dłoniach niesie krew.
Trzecia w ciszy błędny stawia krok,
W swoich białych dłoniach niesie mrok.
Idą siostry w zmierzchu ciemnych drzew,
W ciszę spływa mrok, i łzy, i krew.
Idą, idą, idą siostry trzy,
Dziwne, dziwne, dziwne, jako sny.

W »Urywku« znów [2]) wraca do rymowanych wierszy rytmoidycznych, gdzie mieszają się rytmy 7 + 8, 7 + 7, 7 + 6 8 + 8, 8 + 7, 8 + 6 i 6 + 8 w najrozmaitszym układzie:

I żyjem wiecznie smutni, obłąkani Prometeje —
Gdybyż nas rannych przykuto gdzieś do skalnych zwałów,
Poobcinano skrzydła jednodniowych zapałów
I zakryto tę próżnię, której żaden wiatr nie zwieje...
. . . . . .
Zaczem napróżno męczym się w bezdusznej atmosferze.
I czasem wir tęsknicy i głuchy żal nas bierze
Za czemś świętem... lecz wnet widzim naszych żądz znikomość
I popadamy znów w tę zatrutą, martwą nieruchomość.

»Urywek« ma 5 takich zwrotek z zamąconym rytmem. Ostatni z przytoczonych wierszy, jeżeliby przyjąć, że żaden człon rytmiczny nie przekracza 8 zgłosek, należałoby chyba podzielić na 8 + 8, ale średniówka w takim razie wypadłaby w środku wyrazu: »za-trutą«. Podobnie jeszcze w wierszu innym: »Mój Dajmon szepce mi z u-śmiechem: jeszcze czas na ciebie«.

Sonet **Wacława Wolskiego** (ur. r. 1867) »Ikar astralny« (»Chimera« VII, 421) składa się z wierszy sześciocząstkowych, naśladujących heksametry (miejsca rozstrzelone zaznaczają stopy 3-zgłoskowe niedaktyliczne):

---

[1]) Antologja współczesnych poetów polskich, ułożył Kazimierz Króliński, Lwów 1908, str. 149.

[2]) Wybór poezyj »Młodej Polski« Feldmana, Kraków 1903, str. 342.

W czarnej kamiennej masce, w łusce z zielonego złota
Wpełzam śpiący po gzemsach czarnej sfinksowej katedry
Na jedną z wież potwornych, co śnią jak potężne cedry,
Jak do magów — gwiazd ślepa, czarna, kamienna tęsknota.

Jak zwinny tygrys gnę się złoto-zielonemi biedry
Żeby nie runąć w mroki, gdzie gród-Sfinks sennie migota
Chińskich księżyców tęczą, lampami żądz Astarotha,
Czaszką ślepego Edypa, lśniącą przepaską Fedry.

Po stromej tafli głazu wpełzłem na czarny szczyt wieży
Zielonych szponów djamentem ryjąc błyszczące rysy...
Kołuję sennie na palcach... pode mną życie leży,
Pokłon dają gwiazd magom tajnej pomroki Eblisy...
Eterem, pyłem kosmicznym kołuję coraz szerzej...
Maska mi pękła!... Runąłem w tęczowe Sfinksa abyssy...

Podobny sonet p. t. »Poeta« pomieścił **Marjan Zbrowski** (ur. ok. r. 1872) w »Chimerze« VI, 414, tylko że tam są też wiersze męskie:

W chwili, gdy siebie samego objąć chciał genjusz natury,
Ciebie zrodził, poeto! Od niego wywodzisz swój ród.
W sercu swem zamknął żywioły, twej myśli potężny dał rzut,
Większym cię czyniąc władyką, niż ci, których zdobią purpury.

Wiecznie ten sam, choć odmienny, jak obłok rzucony w lazury,
Błędne ścigasz gwiaździce, choć wiesz, że daremny to trud;
Znów niby leśne źródliska napój rzeźwiący i chłód
Wiecznym dajesz wędrowcom, co znają przepaście i góry.

W głąb, jako morze, bogatą — we własną duszę wpatrzony,
Jesteś nurkiem i tonią — taki już cudny twój los.
Połów swój ludziom oddajesz, nie bacząc, co z nim uczynią:
W złoto li perłę oprawią, porzucą li skarb nieceniony —
Wielki bogaczu! ty wiesz, że zawsze jest pełen twój trzos,
Wiesz, że rozrzutne twe serce jest Boga jedyną świątynią.

Inny jego sonet [1]), »O zachodzie«, ma dwa rodzaje wierszy: $6^1 + 6^1$ i $6^1 + 7$:

Odpływa słońca łódź na miękkiej fali chmur,
Z wilgotnej ziemi ust błękitne płyną wonie;
Szklany jeziora krąg uśmiecha się i płonie,
Ukrytych w sosnach nimf cichy zawodzi chór.

[1]) Zygmunt Różycki »Najmłodsza Polska w pieśni«, Warszawa 1903.

Uspokojenia duch na lasy, góry, tonie
Lekką wyciąga dłoń. Żywiołów milknie spór.
I we mnie milknie coś, z natury biorąc wzór:
Szukam modlitwy słów, pokorne składam dłonie.

I jak płoszony ptak w nieznanej okolicy,
Dusza ogląda się, szukając bożych dróg;
Bierze ją dziw i lęk, i cisza gołębicy —
I szepce mimochcąc: »Ojcze nasz we wszechświecie
Skryty! świątyni Twej dalekiej przybliż próg,
Daj żywym życia moc, daj piękny sen poecie!«

Niektórzy z piszących w »Chimerze« poetów starali się przez niezwykły układ rymów uzyskać nowe artystyczne efekty. **Wacław Berent** (ur. 1873), w czterowierszowej zwrotce (»Chimera« IX, 448) rymuje tylko dwa środkowe wiersze a pierwszy i czwarty pozostawia bez rymów; **Jan Rundbaken** (IX, 467) w 13 wierszach (»Uderzenia«) używa tylko dwu rymów; **Jan Lemański** (ur. 1865) »Bajka o rybaku i rybaczce« IX, 147, wiersze 4 + 4 + 5, oraz IX, 187 »Wyzwolenka«, wiersze 4 + 4, tworzy jednostajne zwrotki 3-wierszowe o jednym rymie, przyczem w »Wyzwolence« zwrotki z jednakowym rymem kilkakrotnie się powtarzają albo w jednym ciągu, albo przeplatają się z innemi zwrotkami o innych trójrymach. W »Chimerze« X, 449—453 Lemański ogłosił utwór, zatytułowany »Trójrytm«, a złożony z czterech części: każda z nich przedstawia szereg dwuwierszy, a każdy wiersz ma dwa człony: jeden z nich liczy 7 zgłosek, drugi 6; pierwszy ma końcówkę żeńską, drugi męską; zwrotki powstają z kombinowania tych członów w różny sposób. Każda część przytem ma inaczej rozłożone rymy; z każdej przytaczam po cztery wiersze.

I, $7a + 6^1$ (człony 6^1 nie mają rymów):

Oceaniczna fala raz wraz uderza w ląd,
Raz wraz impet wyzwala szumny, nim pomknie wstecz.
Ciężeniem nieruchomy ląd, niby cielsko, legł.
Kruszy go na atomy głębia i wchłania w nurt.

II, $6^1 + 7a$, $7a + 6^1$:

Ale zapomnieć ląd, zapomnieć, jak się gwarzy
W miałkiej, słonecznej plaży, zapomnieć — próżny trud.
Pamięta, w skwary, toń te cuda nagiej bieli
Lądowych cór w kąpieli — te cuda lic i łon.

III, 7a + 6¹b, 6¹b + 7a:

Raz ku głębinom w dale odpływa morska ciecz,
To znów do lądu wstecz powraca w tęsknot szale.
W zatoki wbiegła kąt, wciska się w ląd i wtula,
I ziemskość ją zamula, jak trąd, jak trąd![1])

IV, 6¹a + 6¹a, 7b + 7b:

Syt gwaru, syty cisz odmęt wybucha wzwyż
Do Seleny, księżyca; to trzecia wód tęsknica.
Od księżycowych lśnień świetlaniej mu, niż w dzień.
Wszystkich tęsknot swych bólem umiłował tę kulę.

W najnowszym zbiorze jego sonetów (»W kraju słońca« Warszawa 1919), nieraz nie zachowuje średniówek, ale przy tem dba o prawidłowe rozłożenie akcentów; np. w sonecie V zawsze drugi człon 9-zgłoskowego wiersza rozpoczyna się od zgłoski akcentowanej (4 + 5):

Gdzie mirt zimą kwiat swój odchyla,
Gdzie się jedwa-biście dzień przędzie,
Gdzie się niebo ludziom przymila
Gdzie pełno ra-dości jest wszędzie,
Ślicznem pomiesz-kaniem mem będzie
Tu, nad lazu-rami wód, willa.

To samo zachodzi i w innych sonetach, które autor układał w wierszach różnych, np.:

Bogów moc z brył marmu-rowych nakrzesali...
Wsiano drzew podzwrotni-kowych w nią nasiona,
Wyrósł gaj, dwoje ko-chanków tu mieszkało
Żyli tu szczęśliwi (na cóż ich imiona?)
Nazwa nam o ich hi-storji powie mało...

Niekiedy rytm niewytrzymany, np. w sonecie I, gdzie wiersze męskie mają zwykle typ 6 + 4¹, lecz dwa wiersze uchylają się od normy, przybierając rytm 5 + 4¹:

Zbawieniem od niej — w mogile schron,
Lecz tu, pośród róż i winnych gron...

Te dwie przyczyny (brak średniówki i niekiedy inna liczba zgłosek) sprawiają, że niezawsze można właściwy rytm uchwycić i utrzymać się w nim, np. w sonecie XIV, gdzie wiersze rozkładają się na 3¹ + 5 + 4, wiersz jedenasty brzmi: »Gruby

[1]) Wyjątkowo 7 + 4¹ zam. 7 + 6¹.

mur ich strzegł, u drzwi broniła ich zawora«, gdzie wyrazy: »u drzwi« są zbyteczne. Podobnie sonet XLVII składa się z wierszy $4^1 + 5 + 4$ trafia się jeden: »Tłumny gwar... Cjesielski słychać zgrzyt, stukanie«.

Wulkaniczny, buntowniczy temperament **Marji Komornickiej** (ur. 1876) rzadko kiedy pozwala jej układać tok swoich myśli w szeregi ściśle rozmierzonych wierszy, choć i takie z pod pióra jej wypływają. Tak np. w »Chimerze« IX, 115 poetka wypowiada swe pragnienie w formie równych wierszy:

> Jak nurek w ciężkim, szklanym swoim dzwonie,
> Pragnę iść na dno, tonąć z swym ciężarem.
> Szukam otchłani, która mnie pochłonie,
> Podmorskich świateł olśniewając czarem.

Po kilku jednak takich zwrotkach następuje ostatnia w niespodzianie zmienionym rytmie, niezwykłym i trudnym do pochwycenia pomimo stałej średniówki, którą zresztą trudno znaleźć bez szczegółowych poszukiwań:

> Chcę uciec, zniknąć, zginąć, jak nurek, ruda, mgła, ziarno;
> Przeistoczenia szukać w morzu, w ogniu, w chmurach, w ziemi.
> Przeistoczony wrócić w głusz mego domu cmentarną,
> Z twarzy osłupionych czar ustami zdjąć budzącemi.

Każdy wiersz ma 15 zgłosek, średniówka przypada po zgłosce 7-ej, a więc człony wierszowe są $7 + 8$; w takich wierszach obecnie ucho nasze domaga się już równomiernego podziału na drobniejsze człony i jakiegoś mniej więcej jednakowego rozłożenia akcentów. Tego tu niema a przytem w ostatnim wierszu przedśredniówkowy spadek głosu męski mocno mąci rytm tego wiersza.

Niezwykły typ $5 + 8$ lub $5 + 9$ przedstawiają wiersze sonetu (»Chimera« IX, 112) »Na rozdrożu«:

> — Gdzie idziesz naga? — Po płaszcz z gwiaździstych zamieci.
> — Sama? — Na wietrze gniją ostatnich zwłok strzępy.
> — Skąd? — W bagnach śmierci kwiat pachnie, tańczy i świeci.
> — Głodnaś? — Wnętrzności wyżarły pożądań sępy.
> — Uciekasz? — Gna mnie z przepaści wzrok zimny, tępy.
> — Idziesz bez żalu? — Nie płaczą matki twe dzieci.
> — Wrócisz? — Księżycem w twej duszy senne ostępy
> I błyskawicą wszechzgrozy, gdy pierś twą prześwieci.
> — Stań chwilę. — Pali me stopy jesienne ściernisko.
> — Wezmę cię w ręce. — Oczy twe syczą, jak żmija.

— Pięknaś. — Pięknem jest wszystko ginące — gdy mija.
— Wejdź w dom swój dawny. Rozpalę smolne ognisko.
— Dymi twój ogień i wilczym jękom za blisko.
— Tyś nasza! — Niegdyś. Dziś wolna, sama, niczyja.

Tylko dwa wiersze dzielą się na 5 + 9: ósmy i dziewiąty. Ponieważ każdy człon 5-zgłoskowy dzieli się na cząstki dwie: 3 — 2 lub 2 — 3, a każdy człon 8- lub 9-zgłoskowy dzieli się na 3 cząstki: 2 — 3 — 3 (lub 3 — 2 — 3), albo 3 — 3 — 3, więc w każdym wierszu jest pięć cząstek rytmicznych 2- lub 3-zgłoskowych i przeto 5 akcentów, niezupełnie ustalonych. Podobne, ale sześciocząstkowe wiersze ma »Bunt aniołów« (»Życie« 1897 N-o 7).

Jeszcze jeden typ ujednostajnionego wiersza przedstawia »Prośba« (»Chimera« IX, 115), mianowicie 8 + 8 z rymami a b b a:

Wiem, że się tutaj na ziemi nie ziści Wielkie Marzenie,
Co w sercu mem tron objęło strąconej w niepamięć Zbrodni:
Wiem, że Twojego Synostwa w swych ludzkich kształtach niegodni
Ci, co w płomieniach Gehenny srom ich gwałcili szalenie.

Wiersze te dzielą się na cząstki rytmiczne dwu- lub trzyzgłoskowe, następujące po sobie w różnym porządku, ale w każdej połówce jest zawsze jedna cząstka 2-zgłoskowa i dwie 3-zgłoskowe. Ze względów akcentowych nie można wierszy skandować na sposób heksametrów, często bowiem zaczynają się od wyrazów 3-zgłoskowych z akcentem na zgłosce środkowej.

Poetce najbardziej zdaje się odpowiadać sposób pisania wierszami albo zupełnie nierymowanemi, albo rymowanemi tylko przygodnie i przytem w rytmach nierównomiernie mieszanych. W »Chimerze« IV, 114 »Pełnia« ma wprawdzie rymy, zresztą niesystematycznie rozłożone, ale wiersze jej tylko z początku są równe (8 + 5, w jednym średniówka błędna); potem jednakże, po wierszu piątym, następują rytmy gwałtownie falujące między granicami 7 + 5 a trzech zgłosek. W nieustalonym też rytmie układają się wiersze Komornickiej w »Chimerze« IX, 460—466; są tam utwory, w których rymują tylko wiersze męskie w różnych miejscach powstawiane (np. »Zakołatałem do pustej chaty«... str. 463); gdzie niegdzie też trafiają się rymy męskie lub żeńskie w utworze: »Księżyca kryształowy płynny mróz«... Podobną techniką odznaczają się utwory Komornickiej wydrukowane w »Chimerze« VI, 92 do

96 p. t. »Maj«, złożone z wierszy przeważnie krótkich, niekiedy 1-zgłoskowych, np.:

O, zielona płowa grzywo
Trawy
Nad wodą —
O, kwieciste białe sady
Pełne pszczół,
O, zapachu słodki, dziki
Ziół
Majowych!
O, błękitno-złota, świeża
Pogodo!

Wreszcie poetka posługuje się i wierszem »wolnym« w zbiorze utworów »Czarne płomienie« (»Chimera« IV, 164 do 186); w pierwszym z nich, noszącym tytuł »Idylla«, myśli wiążą się wprawdzie w okresy dłuższe, ale te, złożone prawie wyłącznie ze zdań równorzędnych, dają się dzielić na szeregi rytmiczne, podobne do nieregularnie mieszanych wierszy, czem różnią się od zupełnie chaotycznej pod względem rytmicznym zwyczajnej prozy. Możnaby tu powiedzieć, że każde zdanie stanowi wiersz osobny, i odwrotnie, że podział utworu na wiersze, w przybliżeniu równe, zgadza się w znacznej części z podziałem na zdania, lub na grupy członów zdania, wyodrębnione logicznie:

Kochał się obłok w topoli.
Topola rosła samotnie | przed domem z zamkniętemi oknami, | u krawędzi zachwaszczonego trawnika, | pełnego fiołkowych dzwonków | i rudego szczawiu. | Była, jak wieża gotycka wysoka, | prosta, jak słup dymu | w dni jasne i bezwietrzne, | cała zielona bez jednej gałęzi | suchej, bez jednej rany w korze. | Miała liście migotliwe, | jasne w maju, | ciemniejsze latem. | Śpiewała szumem | w chmurne noce przed burzą | i gardłami ptaków o świcie. | Kochały ją szczególnie | motyle czerwone i białe; | w gorące popołudnia letnie | polatywały chmurami dokoła, | jak w krąg filaru, i siadały | zmęczone na chwilę w jej liściach...

W innych umieszczonych tu utworach okresy nie są tak obszerne, ale budowa ich części składowych jest taka sama, jak w przytoczonym dopiero co ustępie:

W dwu tomach »Chimery«: IV, 398 i V, 30 **Kazimiera Zawistowska** (1870—1902) układa wiersze w trójki rymowe przeplatające się dwuwierszami rymowanemi. Różnica polega tylko na tem, że w IV, 398 potrójne rymy są mniej zwykle dobrane: zawsze tam wiersz pierwszy i trzeci kończy się na ten sam wyraz, np.:

O, przyjdź ty do mnie, bom dziwnie samotna.
Noc się nade mną rozełkała słotna,
I dziwnie jestem tej nocy samotna.
Strugami deszczu mży mgielna szaruga,
Noc pełna cieni, wystygła i długa,
Przedzgonnych psalmów snując hymn pokutny,
Łka w strunach deszczu w rytm niezmiernie smutny,
W mgłach odrętwiałych łka swój hymn pokutny.
I jak wid śmierci leci mi nad głową
Ta noc rozgrana ulewą deszczową.

Zwrotki z samych tylko potrójnych rymów złożone taż poetka daje w przekładzie »Córy królewskiej« z »Tristana« Klingsora (»Chimera« V, 442):

Prosząc jałmużny — w Tulijskie grody
Zaczarowany szedł minstrel młody
I pieśni w stare niósł Tulji grody.
I Ysselmandzką nastrajał lutnię,
Wtórząc balladom rzewnie i smutnie.
Łzami więc dziewy witały lutnię...

Takich trójwierszy utwór liczy 10, podobne też, ale bez powtarzania końcowych całych wyrazów tamże na str. 448 w przekładzie utworu »Yeldis« tegoż autora.

Jadwiga Marcinowska (»Chimera« V, 88) w wierszach nierymowanych wyraża uczucia topielca, usiłującego choć spojrzeć na świat i słońce. Topielec przemawia wierszami 8-zgłoskowemi żeńskiemi, 7- lub 5-zgłoskowemi męskiemi, ułożonemi w grupy początkowo małe, 2-, 3- lub 4-wierszowe, potem obszerniejsze aż do 26 wierszy. Grupy te są pooddzielane od siebie pojedyńczemi wierszami dłuższemi różnych typów: $5 + 5 + 6^1$ lub $4 + 4 + 4 + 3^1$, lub $4 + 4 + 4 + 4$; w nich poetka wyraża swoje własne spostrzeżenia:

Oto skarżę się boleśnie,
że nie mogę być pod słońcem,
że nie mogę być.
Na widnokręgu szeroka fala, szeroki fali wał.
Jakże smutno iść do głębi
na dno mętnych, ciemnych wód,
o, jak smutno iść!
Na widnokręgu przepaść wilgotna, nic... okrom skargi fal!
Wypłynąłem raz pod słońce,
wypłynąłem tylko raz.
Na topieli głowę widać, głowę ludzką pośród pian.
Raz najpierwszy i ostatni,

raz jedyny oczy moje
oglądały słońca chwałę,
oglądały słońca moc.
Na topieli głowa ludzka jeszcze wznieść się usiłuje...

Jej »Mądrość zbóż« dzieli się na zwrotki 6- wierszowe: pierwsze cztery mają jednostajny rytm 5-zgłoskowy (5 + 5a, 5b, 5 + 5a, 5b), ale ostatnie dwa odcinają się od innych rytmem mniej zwykłym: 5 + 5[1]:

To głowę cicho gdzieś na miedzy złóż
i patrzaj w płowość dochodzących zbóż.

Dwuwierszy takich jest 14 w utworze.

Inna poetka, **Anna Bronisławska** bez rymów chce, jak się zdaje, naśladować heksametr, z samych prawie spondejów złożony: (»Chimera« X, 422—427); przy skandowaniu otrzymujemy cząstki rytmiczne: 2 — 2 — 3 — 2 — 2 — 2 lub 2 — 2 — 2 — 3 — 2 — 2, ale w czytaniu według zasad nowoczesnych każdy wiersz rozkłada się na trzy jednostki rytmiczne z jedną stałą średniówką: 4 — 5 + 4 lub 4 — 4 + 5; jest to przekład utworu Pascoliego »Cytra Achillesa«:

Króle i rycerze achejscy w spiż zakuci,
sługi, wszyscy mocno zasnęli, zwyciężeni
snem rozkosznym, a ich rumaki, uwolnione
od ciężaru, stały do wozów przywiązane
i wzdychając jadły sporek i biały jęczmień.
Spali także wszyscy stróżowie nocnych ognisk,
położywszy głowy zmęczone na puklerzach
lśniących i okrągłych, blisko płomieni żywych,
od migania których świeciły długie ostrza
broni, jako chmury w noc ciemną zgromadzone,
zwiastując burzę błyskaniem...

W innym przekładzie Aganoora Val di Sella, taż tłumaczka naśladuje wyjątkowo spotykany u Słowackiego rozkład rymów (»Chimera« X, 428):

Dolina błogosławiona...
Szczytów już wieńczy korona wysoka, wspaniała.
Z jej nieba gwiazd powódź cała światła tajemne
Wysyła na łąki ciemne. Gdy błysną zorze,
To kwiatów zielone łoże w perły się stroi przeczyste,
Przecudny raj, zaiste w cieniów i wód ozdobie,
W którym Bóg upodobał sobie...

Właściwie jednak można to uznać za mieszane wiersze z parzystemi rymami. U Słowackiego rymy, wewnątrz wierszy umieszczone, nie są porozkładane tak równomiernie, jak tutaj, choć i tu nie zawsze wypadają jednakowo, np. w ostatnich wierszach:

I po rozłogach
po leśnych drogach echem ten krzyk się odzywa,
i leci skarga lękliwa od góry do góry
i kiedyś może przedrze się przez chmury do nieba.

Prostsze tutaj są rytmy **Bronisławy Ostrowskiej** (urodzona 1881), której wiersze proste, choć w literaturze niezwykłe, przypominające rytm pieśni ludowych, składają się na utwór »O słonecznej cud królewnie i rybaku baśń« w »Chimerze« VI, 411: szesnaście dwuwierszy w rytmie 4 + 4 + 5:

Cud królewna złotowłosa, piękna jak zorza,
Siedzi w słońcu na tarasach nad brzegiem morza.
Włosów swoich swój gorący warkocz harfiany,
Opuściła na topiele, na srebrne piany...

»Po kwiatach« ma rytm zupełnie pospolity (5 + 6) i tylko niezwykłą budowę zwrotki z rozłożeniem rymów: a b a b a:

Chciałabym umrzeć w bladą noc sierpniową.
Na jakiejś łące zielonej i cichej,
Gdzieby mi gwiazdy spadały nad głową
I lilij polnych szeptały kielichy
Dziewiczej woni tajemną rozmową...

Inne rozłożenie rymów w pięciowierszowej zwrotce utworu »Jaskółka«:

Czarna jaskółka leci w dal
Nad głębie wodnych toni...
Czarna jaskółka leci w dal,
A cień jej cichy pośród fal
Wciąż goni ją i goni...

Jeszcze inaczej w przekładzie Oskara Miłosza »Wiatr« w »Zdroju« VII, 5:

Jam jest radosny wiatr, da—leka, śmiała złuda
O licu złotych pustyń || i o płaszczu słońca.
Kiedy mnie z mych dalekich władztw wypłoszy nuda,
Tedy uciekam w dal, a || stopa moja trąca
Ciężkiego oceanu || pierś, co śni bez końca...

W pierwszym wierszu miejsce średniówki przypada w środku wyrazu; w innych też wierszach rytm łatwo może się zmącić,

ponieważ wyrazy jednozgłoskowe stoją obok siebie: oba bezpośrednio przed średniówką albo zaraz po niej.

Sprzężenie 5-zgłoskowych szeregów rytmicznych znajdujemy w zwrotkach »Nokturnu«:

Chciałabym zasnąć, jak ona cicha
Lilja na fali,
Co senną wonią lekko oddycha
Pod mgławym niebios dzwonem z opali,
Lilja, co jeno niebu się żali,
Że jej srebrnego dotknął kielicha
Tylko prąd fali.

W następnych zwrotkach wiersz siódmy jest powtórzeniem drugiego. W zbiorze poezyj »Ofiarne chusty« znajdujemy niezwykłe rytmy:

W cichej dolinie, Z głębi
Między brzegami wzgórz Otchłannych łon
Mgła Dzwon
Płynie Bije
Całuny niemych mórz Biała piana się kłębi,
Tka: Wije
Zatopiła uśpione miasta na dolinie. Pode mgłami dzwon śpiewa
I omdlewa
I ginie...

Są tu trzy niejednakowo zbudowane zwrotki z wierszy rymowanych, przeważnie krótkich, wahających się między jedną zgłoską a kilkoma. »Jako sen« składa się z wierszy dzielonych na 4-zgłoskowce i 3¹-zgłoskowe człony; wszystkie parzyste wiersze kończą się wyrażeniem: »jako sen«, a nieparzyste wszystkie mają rym wspólny:

Nieruchomo sosny stoją w przedwieczornej nieba głuszy,
We wilgotnym zmierzchu, ciche — jako sen.
Haft żałobny igieł smętnych na srebrzystych tłach się puszy,
Lelek przemknął bezszelestnie — jako sen...

Podobnie dwa tylko rymy znajdujemy: »W księżycu« (każda z trzech części ma własne dwa rymy), »Paw«, »Echo«.

Niekiedy wiersze dzielą się na drobniejsze człony, np. »Czasem wróżby żywota« utrzymane w rytmie 4 + 6, który najczęściej przybiera typ 4 + 3 + 3; to znowu Ostrowska pisze w rytmach nieregularnie zmiennych, tak silnie różniących się między sobą, że w jednym utworze (»Chusty ofiarne«) mie-

szają się wiersze od 1-zgłoskowych do 13-zgłoskowych (7 + 6). Poetka układa też formę pantum, np. »Morze«:

Szeroki, słony oddech morza,
Mew dzikich krzyki nad wodami,
Serce się w piersi rwie w bezdroża,
Serce jak skrzydło w piersiach gra mi.

Mew dzikich krzyki nad wodami,
Słońce z chmur lotnych patrzy zwoja,
Serce jak skrzydło w piersiach gra mi,
Znasz miłość duszo, duszo moja?

Słońce z chmur lotnych patrzy zwoja,
Dyszą zielone wodne wały.
Znasz miłość duszo, duszo moja?
Czy snów cię bezdnie kołysały?

Dyszą zielone wodne wały,
Serce się w piersi rwie w bezdroża.
Czy snów cię bezdnie kołysały?
Szeroki, słony oddech morza.

Każdy drugi i czwarty wiersz jednej zwrotki powtarza się jako pierwszy i trzeci w zwrotce następnej, a ostatnia jest skombinowana z wierszy zwrotki przedostatniej i pierwszej. Podobny charakter muzyczności całego utworu daje nam »Motyli tan«, gdzie się inaczej powtarzają wiersze i rymy:

Żarnowców złoty łan.
W żywicznej skwarnej woni
Motyli rojny tan...
Złocistym deszczem tkan
Jak żar się w słońcu płoni
Żarnowców złoty łan.

Zawrotny lotny wian
W drgającej słońca toni
Motyli rojny tan.
Me serce leśny pan
Zwodnemi echy goni
W żarnowców złoty łan,
W motyli rojny tan.

Z innych poetów, do tegoż pokolenia należących, trudno zebrać wszystek zasługujący na uwagę materjał. Utwory ich rozrzucone po czasopismach, lub tworzące małe zbiorki, są obecnie trudno dostępne; to też znaczne usługi oddają zbiorowe wydawnictwa, jak wspomniane wyżej, wydane przez Królińskiego, Feldmana, Różyckiego, jako też Kasprowicza »Album poetów polskich 1863—1898«, gdzie są zajmujące pod względem wersyfikacyjnym utwory Fr. Nowickiego, M...skiego, Szczepańskiego, Wyrzykowskiego, Żuławskiego. Niepodobna wyliczyć a tem bardziej scharakteryzować wszystkich ówcze-

snych poetów i wierszopisów, niektórych jednak pominąć niepodobna.

Feliks Gwiżdż (ur. 1885 r.), w »Sabałowem widzeniu« tworzy znowu polski heksametr, który ma niekiedy wiersze, kończące się »stopą« jednozgłoskową. **Włodzimierz Perzyński** (ur. r. 1878), niekiedy wykazuje szczególną właściwość: mimo zachowania wszelkich przepisów o liczbie zgłosek i właściwem miejscu średniówki, zaciera w silnym stopniu rytm wierszowy przez rozmieszczenie przestanków logicznych: w »Wyborze« Feldmana znajdujemy takie właśnie wiersze najzwyklejszego typu 5 + 6, gdzie przecież mimo zwykłości tego rytmu łatwo się w czytaniu wykolejamy:

Jak ciemno... Która to godzina? Boże...
Jak mnie dziś głowa boli... Znów przeklęty
Deszcz pada... Jestem jakby z krzyża zdjęty,
W żyłach mam ołów i żółć... całe morze...

Gubimy tutaj rytm wierszowy tenże i z tego względu, że przywykliśmy wyrażenia tu użyte wypowiadać w rytmie prozy, t. j., że każde wyrażenie: »Jak ciemno«..., »która to godzina?« »Boże, jak mnie dziś głowa boli«..., »Znów przeklęty deszcz pada« i t. d., wygłaszamy jako oddzielne całości, nie wiążące się z sobą w jakieś szeregi, któreby miały granice inne, a nie pauzy logiczne. Właściwie przez takie zacieranie akcentów wierszowych i pauz wierszowych, aktorzy niekiedy umyślnie najmuzykalniejsze wiersze wygłaszają zupełnie w ten sam sposób, jak prozę; nawet wtedy i rymy uchodzą naszej uwagi.

Perzyński tak samo, jak Miciński, Gwiżdż, Jedlicz i inni, układa celowo wiersze nierówne, różniące się jedną lub paroma zgłoskami w rozmiarze i nieustalone zarówno w przedśredniówkowej, jako też i w pośredniówkowej części. Feldman w »Wyborze« podaje taki właśnie utwór Perzyńskiego p. t. »Sąd«, gdzie wiersze mają budowę: $6 + 5^1$, $6 + 6$, $6 + 8$, $7 + 4^1$, $7 + 6^1$, $7 + 7$, $7 + 8$, wreszcie $8 + 6$, czyli 8 odmian na 16 wierszy!

Chciałbym widzieć ten dzień, w którym umrze świat,
Gdy ziemia, martwa bryła lodu, spadnie na słońce,
Kiedy ogniem czerwonym gwiazdy zapalą się śpiące
I czas będzie się w trumnę płomieni kładł.

Ten wielki, święty dzień, w którym Neron-Bóg
Spojrzy na pożar swej Romy i rozkaże

Pójść hufcom archanielskim na najdalsze cmentarze
Z krzykiem zmartwychwstania, w planet płonących stóg.

Widzę go, widzę... oto usiadł na królewskim tronie,
O słońce oparł stopy, na łzy i skargi głuchy,
Z kamiennym chłodem w oczach, z piekącym bólem w łonie...
Przed nim w krwawej łunie pożaru tłumią się duchy.

Słychać aniołów płacz i szatanów bluźniercze śmiechy.
On sądzi. Ludzkie łzy dławią mu serce żałobą.
Smutny, przebacza najcięższe i najkrwawsze grzechy
I z goryczą uśmiecha się do siebie nad sobą.

Podobny też rodzaj wierszy mamy u **Józefa Ruffera** (ur. 1878), ale są one tu znacznie ujednostajnione: powtarzają się tylko cztery rodzaje rytmów $7 + 6^1$, $7 + 7$, $7 + 8$ i $3 + 3 + 3$, prawie w stałym porządku i ze stałem rozłożeniem rymów (»Antologja« 438) »Na morze!«

Potężne pchnięcie wiosła, — i wypłynęła łódź;
Wtóre potężne pchnięcie, — i mkniemy w pełne morze!
Przystań spokojnej ciszy woła mnie, wabiąc: wróć...
Przede mną wielkie, słodkie, burzliwe morze-bezdroże...
Hej! w tęgi rytm ramiona! zbudził się pomiot lwi!
W białkach radosnych oczu płoną mi ognie krwi!
Na morze! na morze! na morze!

Jeden ustęp jego »Południcy« (Wybór 348), trzyma się w rytmie $4 + 4 + 4 + 3$:

Moje piersi beznadzieją żal rozpiera w bezmiary...
I przez łkania po przepaści niezbłaganej dnie brodzi
Myśl, że bracia moi piękni siłą dębów i młodzi
Prac nadzieją niepowrotnie poszli w niwecz, w proch szary.

Jeszcze rzadkie połączenie rytmów $9 + 8^1$, czyli $5 — 4 + 5 — 3^1$ przedstawia Ruffera »Pies«, złożony, jak sonet, z 14 wierszy, tem jednak różny od sonetu, że drugi czterowiersz ma własne rymy a w ostatnim 6-wierszu są trzy pary rymów. Pierwsza zwrotka brzmi:

Ja miałem kiedyś swoją budę, lecz w nocy raz głuszący huk
Obudził mię obuchem w głowę i rozszalała masa wód
Na moje wpadła legowisko; i darmo prężył się mój trud!
Daremniem się z żywiołem wściekłym o swoją budę gryzł i mógł.

Z form stałych w »Antologji« i »Wyborze« prócz sonetów, które rozpowszechniły się w literaturach całego świata, spotykamy ronda i stornelle, których okazy mieliśmy już

u Przesmyckiego. Mianowicie w »Antologji« podano dziesięć stornell **Józefa Wiśniowskiego** (ur. 1878 r.); wszystkie przedstawiają poetyczny opis poranku w polu. Pierwsza z nich jest następująca:

Pst, słońce wschodzi!
Rzuca na ziemię złotych strzał tysiące
I wszystko topi w jasnych barw powodzi:
Pst, wschodzi słońce!
I zmienia ziemski padół, jak czarodziej,
W ustronie wonne, kwietne i śmiejące...

Są tam też cztery ronda **Władysława Nawrockiego** (ur. r. 1872), każde w innym rytmie. Skądinąd notujemy wiersze tegoż poety w rytmie 5 + 7 (sonet):

Z głębi kominka falą wybucha jasną
Na mroczny pokój płomieni gwar wesoły.
Z podniebnych wyżyn schodzą na łez padoły
I palą karty, krwią zapisane własną...

Marja Czerkawska (ur. r. 1887) ma swój sposób rozmieszczania rymów (»Antol.« 36—40): w utworach pisanych zwrotkami czterowierszowemi, dwa wiersze zwrotki drugiej powtarzają rymy, użyte w zwrotce poprzedniej, więc a b b a, a c c a. Trzecia zwrotka ma rymy d e e d, a czwarta względem trzeciej zachowuje się, jak druga względem pierwszej; zwrotka piąta ma dwa rymy pierwszej, np. »Otom szczęśliwa«.

Otom szczęśliwa, oto jak kwiat kwitnę
Wpatrzona w życia promieniste słońce...
Oto całują me usta gorące
Róż purpurowych ciało aksamitne.

Niebo mi dziwnie czyste i błękitne,
Dusza się pławi w słonecznej jasności,
U źródła blasku, piękna i miłości...
Otom szczęśliwa, oto jak kwiat kwitnę.

Przede mną stoją pełne życia kruże,
Napoje słodkie, złote, miodopłynne,
Girlandy kwiatów, srebrne kiście winne
I aksamitne, purpurowe róże.

Cudne marzenia, wierne serca stróże,
Namiętnych pragnień loty szybkie zwinne,
Tęsknot bezmiernych westchnienia niewinne,
I aksamitne, purpurowe róże.

W duszy mi grają echa nieuchwytne
Pieśń tajemniczą, czy miłości słowa...
Z róż płynie ciepła fala purpurowa,
Otom szczęśliwa, oto jak kwiat kwitnę.

Zbytnia kunsztowność formy zawsze wzbudza myśl w czytelniku, że poeta w pocie czoła szukał rymów i rytmów takich, aby niemi świat zadziwić. W części to wrażenie wywiera utwór **Józefa Nawrockiego** (urodz. 1875) »Twarz« (»Antol.« 331):

W ciszy
znów ta sama zjawia się twarz,
którą raz jedna wywołała chwila
z nicości
w służbie tajemnic pełniąca swą straż
twarz.
W ciszy
wargi zbielałe rozchyla
ku powiedzeniu niepojętych słów,
słów, których żadne ucho nie dosłyszy,
lecz nagle znów struchlała, milknie w ciszy
i słów niedopowiedzianych
zwiędłe sypią się kwiaty w ciszy.

W silniejszym stopniu to wrażenie otrzymujemy, czytając wiersz **Kazimierza Lubeckiego** (ur. 1880) »Cisza natchnienia« (»Antol.« 257):

Wrzesz, O ciszo ty potężna, o ciszo natchnienia!
Dzwon, Który kołyszą, wrze tak, nim zagrzmi spiżowo;
Skłon, Płonąc, nim słońce wejdzie z chwałą purpurową;
Mórz Wody przed przyjściem burzy falujące dreszczem;
Zórz Tysiące na niebiosach przed gwiaździstym deszczem.
Tak Źródło kipiące wrze, nim wybuchnie gejzerem,
Ptak, Zanim wzleci, by wyżyn poić się eterem,
Głąb Ziemi, zanim law ognie zakipią z wulkanu;
Trąb Piersi, kiedy tchu czerpią na granie peanu.
Wrzesz, O ciszo ty potężna, o ciszo natchniona.

Stale tu więc wiersze 1-zgłoskowe przeplatają się z wierszami typu 7 + 6, przyczem rymują z sobą pary wierszy krótkich i długich.

Kilka okazów rzadziej spotykanych rytmów przytoczył K. Wóycicki w książce, Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego, str. 73, np. rytmy typu 4 + 7 **M. Wolskiej,** w których istotnie występują dwie średniówki: 4 + 4 + 3:

Niechże mnie te piaski żółte okolą,
Swojskie sosny zwartem kołem opaszą,
Świerszcze pieśnią niech rozdzwonią się naszą,
A ty wtóruj im do gędźby, niedolo!

Niech mi oczy zbożne puchy zaprószą,
Słodki zapach niw kwitnących owionie,
Chłodną rosą spadnie wieczór na skronie...
Pokój tobie, ziemio moja, — i duszo.

Tamże na str. 90 są dwie zwrotki **Wł. Żalewskiego,** złożone z wierszy, będących według K. Wóycickiego połączeniem dyjambu z trzema amfibrachami. Według naszego zapatrywania są to wiersze o trzech średniówkach, z których pierwsza jako męska, silniej się zaznacza od innych: $4^1 + 3 + 3 + 3$; możnaby je też podzielić: $3 + 1 + 3 + 3 + 3$:

Przekleństwo łzom, co płyną ze źródeł niemocy!
Co rdzawią stal — i miecze płomienne i młoty!
Przekleństwo dniom, wsłuchanym w spazm bólu, w jęk nocy,
Gdy bije grom, i godzą ogniste w pierś groty!

Przekleństwo dniom, co w trunach butwieją i w pleśni —
Miast złoto ziarn w szumiące rozśpiewać zagony!
Przekleństwo snom — zaklętym nie w górny ton pieśni,
A w mogił płacz, bijący w pogrzebne wciąż dzwony!

Wyrzykowski Stanisław (ur. 1873) zmienia porządek zwrotek sonetu: (»Antologja« 583):

W błękitnych zmierzchach zginę widmem zwiewnem
Z gasnącym blaskiem miesięcznej pozłoty —
Ust się stęsknionych stanę słowem rzewnem
I pocałunkiem ostatniej pieszczoty.

I szumem borów gorejących łkaniem,
I krzykiem ptaka, co się ranny waży,
I zórz złowróżbnem przed bitwą świtaniem
Będę tęsknotą bezbrzeżnej równiny
I opuszczonych urokiem cmentarzy,
I upojeniem przepastnej głębiny,

Przebrzmiałej pieśni będę echem śpiewnem,
Rosą, co wilży grobnych bluszczów sploty —
W błękitnych zmierzchach zginę widmem zwiewnem
Z gasnącym blaskiem miesięcznej pozłoty.

Edward Leszczyński (ur. 1880), oryginalnie sprzęga wiersze w utworze »Wieczorem« (»Antologja« 240):

Na pól obszarach kłosy zbóż Wiszą W sennej martwocie;
Ukołysane jasnych zórz Ciszą, Skąpane w złocie.
Rozchwiane w obłok drżący, mdły Wstają Opary czyste;
Rusałki wodne z nocnej mgły Tkają Szaty srebrzyste.
Mistycznym zdrojem w państwie mar Biją Fontanny senne;
Nektar zapomnień z złotych czar Piją Duchy płomienne.

Liliana (pseudonim), w rytmach prostych zyskuje wysoki stopień melodyjności przez powtarzanie suggestywnych wyrazów (Różycki: Najmłodsza Polska«):

Kładł się złoty promień słońca
Na złociste łany:
Pieścił, tulił i całował,
Bez końca, bez końca...
One szmerem mu mówiły
Kochany, kochany!
Kładł się złoty promień słońca
Na świerki, na sosny:
Pieścił, tulił i całował
Bez końca, bez końca...
Bór mu śpiewał tęskne dumki
Szczęśliw i radosny.

Kładł się złoty promień słońca
Na lilje, na róże:
Pieścił, tulił i całował
Bez końca, bez końca...
One woń swą posyłały
Ku słońcu, ku górze.
Kładł się złoty promień słońca
Na głowę dziewczyny:
Pieścił, tulił i całował
Bez końca, bez końca...
A do słońca pieśń leciała:
Jedyny, jedyny!

Maciej Szukiewicz (ur. r. 1870), w ulotnych poezjach oryginalnych i w tłumaczeniach (np. »Pieśni niewolnika« Svatopluka Czecha), posługuje się urozmaiconemi rytmami. Z rzadszych są tu np. $4 + 4 + 4 + 3^1$ na zmianę z 16-zgłoskowemi, dzielonemi na $4 + 4 + 4 + 4$:

Po dniu znojnym w chłodzie palmy, w blaskach księżycowej łuny
Miłym wywczas niewolnika. Syta win posnęła straż...
Siądź tu z nami, nasz śpiewaku, słodkobrzmiące napnij struny,
Złotym dumom użycz głosu, wyjaw, co pod skronią masz.

Albo czterowiersze z rytmów $5 + 3^1$, $3 + 2 + 2$:

Najgorszy z wszystkich pijem jad,
Najsroższą cierpim mękę.
Nam wgniata jarzmo obcy kat,
Zbir obcy skuwa rękę.

Zebraliśmy tu nazwiska poetów niezupełnie równych wiekiem: są między nimi starsi i młodsi, ale jeszcze nie ci najmłodsi, którzy już okazują dążność do jakiejś nowej, ledwie dopiero przeczuwanej poezji. Stąd też jeszcze do tego grona nieco starszych zaliczymy młodego poetę, **Karola Roztworowskiego** który w dramacie »Kaligula« każe jednej z osób, Minucianusowi, stale przemawiać w heksametrach:

Lollio, straszliwy to błąd, gdy szybką sądzi się myślą,
Słowa skrzydlate nagląc, by czynom drogę wskazały.
Wolny czynów krok. Wieczystej dobiją się chwały,
Którzy ni ślepych żądz, ni uczuć na zwiady nie wyślą i t. d.

To jednak jest tu jedynym wyjątkiem: wszystkie inne osoby przemawiają w rytmach zupełnie współczesnych i tak samo według wymagań rytmiki teraźniejszej w akcie II śpiewa chór dziewcząt i chłopców pieśń, naśladującą rytm »Carmen saeculare« Horacego. Przytaczam dwie pierwsze zwrotki:

Czemuż smutek w sali || biesiadnej gości?
Czemuż milczą pieśni || weselem brzmiące?
Nawet Cezar, słońca || promienne słońce,
Pełen żałości.
Oto zbrodnia w trop się || za nami wlecze,
Oto zbrodnia spojrzeń || tysiącem płonie,
Krwawe liry w krwawe || ujęto dłonie:
Tarcze i miecze.

Rytm wierszy dłuższych można rozłożyć na 6 + 5, znany od czasów Seklucjana, ale rzadko używany w literaturze naszej: w pocz. XVII w. pisał w nim Petrycy, a w czasach nowszych Norwid. U Roztworowskiego znajdujemy jednak drugą średniówkę: 4 + 2 + 5, a ponieważ 4 zawsze się rozkładają na 2 + 2, a 5 na 3 + 2, przeto rozłożenie cząstek akcentowych jest takie: 2 — 2 — 2 + 3 — 2, czyli według systemu metrycznego ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – || – | ⏑ – | ⏑ –. Jest to najdokładniejszy wzór wiersza sapphicus minor, a właśnie z trzech takich wierszy składa się zwrotka saficka mniejsza, którą kończy Adonius ⏑ – – | ⏑ – (odpowiada mu polski wiersz 5-zgłoskowy). W takich to właśnie zwrotkach Horacy napisał Carmen saeculare. Przez uchylenie się od tradycji, która wymagała, ażeby wiersze safickie mniejsze przelewać na 11-zgłoskowce polskie typu 5 + 6, Roztworowski dał nam rytm wprawdzie nie nowy, ale wiążący się w zwrotkę, która budową rytmu ściśle odpowiada zwrotce łacińskiej metrycznej. Jedyna różnica polega na tem, że wiersz polski, gdy pragniemy mu nadać charakter antyczny, powinnibyśmy skandować w sposób następujący (ze środkowym daktylem):

Czyż z Ger- | manji | nowe ru- | szyły hordy?
Czyż Par- | towie | nowym ro- | koszem | straszą?
Czyż na- | wiedzą | znowu oj | czyznę | naszą
Gwałty i mordy?

Niemasz | Partów, | obce po- | bito | wrogi!
Niemasz | wojny | wodza mi- | łuje wojna!
Oto | Roma | chwyta za | miecz spo- | kojna,
Gwałcąc swe | bogi.

Podobnie, ale nieco inaczej naśladował »zwrotkę Safony« Wroczyński, p. str. 385.

Najwięcej rozmaitości u najnowszych poetów daje się zauważyć w budowie zwrotek: swobodą wiązania z sobą najrozmaitszych rytmów jest prawie nieograniczona, to też niepodobna wynotować wszystkich odmian, bo na to potrzebaby tomów. Niektóre jednak wyróżniają się kunsztownością szczególną, np. **Stanisława Brzozowskiego** (1876—1913) w Antologji na str. 21. Schemat ich jest następujący: 5a, 9b, 3c, 6 + 4d, 4d, 4 + 3c, ostatnia zwrotka 5c + 3:

O, przyjdź jesienią
W chwilę senną zmierzchu, niepewną —
I dłonie
Twe przejrzyste, miękkie, woniejące
Na cierpiące
Połóż mi skronie — o, śmierci!

Zwrotek jest trzy: w każdej powtarza się wiersz pierwszy bez zmiany, a wszystkie wiersze drugie rymują z sobą. Zajmujące jest także połączenie dłuższych i krótszych wierszy z zaznaczonym gdzie niegdzie tylko rymem w innym tegoż autora utworze (Antol. 22):

Nadchodzi noc; słońce strwożone ucieka
I broczy krwią.
Promienie jego najkrwawsze
Przez oczy
W mózgu mojego głąb
Zapadły.

Już przyszła noc. Ciemności najtwardsze wieka
Spadły na oczy;
Strwożony wstecz zwracam wzrok —
W mózgu mojego głąb —
I widzę, jak w mojej krwi
Skąpane słońca promienie
Najkrwawsze
Goreją w żar i blask,
Przed którym noc pierzcha na zawsze.

Zaznaczamy tu jeszcze jego pantum »Nieszporne dzwony«:

Łkają przeciągle dzwony nieszporne
Prosząc o ciszę dla martwych dzielnic,
W mojej samotni jakby z kadzielnic
Snują się zwolna mroki wieczorne.

Prosząc o ciszę dla martwych dzielnic,
Dziwna tęsknota łka w mojem łonie,
W mojej samotni jakby z kadzielnic
Mdlejących kwiatów snują się wonie.

Dziwna tęsknota łka w mojem łonie,
Słyszę pożegnań żałobne psalmy,
Mdlejących kwiatów snują się wonie,
Na trumnie więdną święcone palmy.

Słyszę pożegnań żałobne psalmy
Oczy przysłania opona mglista,
Na trumnie więdną święcone palmy
Niech światłość świeci jej wiekuista!

Oczy przysłania opona mglista,
Kolana same gną się pokorne —
— Niech światłość świeci im wiekuista
Łkają przeciągle dzwony nieszporne.

Aleksander Szczęsny w ostatnim zbiorku swych poezyj (»Tarnina« w Warszawie 1919), albo odrzuca średniówkę (np. »Schadzka« z bezśredniówkowych 9-zgłoskowych wierszy), albo też nie zachowuje równorytmiczności w wierszach podobnych (np. »Dzisiaj« rozpoczyna się od wierszy: $6 + 5^1$, $5 + 5$, 9, $5 + 6$, 9, 9, 9, $6 + 4$ i t. d., słowem bezśredniówkowych, wahających się między 9 a 11 zgłoskami; podobnie »Z książeczki porannej«. Technika ta przypomina technikę Norwida. W każdej zwrotce »Schadzki« dwa wiersze kończą się tym samym wyrazem.

Do tejże grupy chronologicznie należy też **Leopold Staff,** ale futuryści, o których będzie mowa w rozdziale ostatnim, zaliczają go do swoich mistrzów, tam więc jego wersyfikację rozpatrzymy.

XIII. UCZONA METRYKA I PRZEKŁADY Z JĘZYKÓW KLASYCZNYCH.

W roku 1901 wyszła dość obszerna książka p. t. »Serce a heksametr, czyli geneza metryki poetyckiej w związku z estetycznem kształceniem się języków, szczególnie polskiego«, napisał Stanisław Mleczko. Warszawa 8° str. 305. Poświęcone poetom i przyrodnikom naszym studjum to odznacza się wielu zaletami i oryginalnością poglądów. Już dawniej zgadzano się na to, że uporządkowany rytm ruchów, oraz mowy, sprawia człowiekowi przyjemność; wytłumaczył jasno tego przyczynę Mleczko, wskazując, że i oddech ludzki i bicie serca odbywa się w zdecydowanym rytmie jednostajnym, o ile mamy do czynienia z człowiekiem normalnym, zdrowym: rzecz więc jasna, że ruchy naszego ciała (a do tych należy także wymawianie, wygłaszanie wyrazów w związku syntaktycznym), gdy nie są uporządkowane, rytmiczne, wtedy się nie zgadzają z rytmem oddechu i tętna serca, a przeto burzą w nas ów rytm przyrodzony i przez to nie sprawiają nam zadowolenia.

Rytm — jak wiemy — może polegać na różnych zasadach: metrycznej, akcentowej, zgłoskowej, to też w różnych czasach i w różnych językach panowały te różne zasady. Grecy wytworzyli system metryczny, przejęty od nich przez Rzymian; ponieważ jednak metryka grecka zasadniczo zgadza się z metryką wedyjską i zarazem akcenty starogreckie i wedyjskie polegały na podnoszeniu, a nie na wzmacnianiu głosu, przeto stan wedyjski i starogrecki Meillet przenosi aż w prze-

szłość praindoeropejską [1]), twierdząc, że »rytm indoeuropejski był rytmem iloczasu, a nie rytmem akcentu«. Z różnych względów nie wydaje się to prawdopodobnem, ale już Homer jest poważnem świadectwem wielkiej starożytności zasad metrycznych wiersza. Mleczko zasadę metryczną szczególnie bada, i ze wszystkich rodzajów wiersza starogreckiego heksametr uważa za najdoskonalszy, gdyż według niego »długość każdego heksametru, wygłaszanego rytmicznie, najzupełniej zastosowana jest do naszego jednego pełnego, zdrowego oddechu«.

Nie możemy tu streszczać i rozbierać całej teorji Stanisława Mleczki, musimy jednak przedstawić jego stanowisko względem wersyfikacji polskiej, jakkolwiek nie jest to rzecz łatwa, gdyż teorja rzeczona w znacznej części się opiera na sprawdzianach podmiotowych. Tak np. rozdział z tytułem bardzo ciekawym: »Estetyka zgłosek polskich«, właśnie jest wypływem tylko upodobań osobistych, łatwych zresztą do objaśnienia wpływem przyzwyczajeń językowych, ustalonej tradycji.

Mleczko, opierając się na zasadzie: samogłoska mocniej czy słabiej akcentowana wymawia się dłużej od tak zw. nieakcentowanej, przez to samo uznaje możność tworzenia wierszy metrycznych, zastrzega się jednak (str. 123), że »w języku żywym, takim jak nasz, prozodja istotnie do pewnego stopnia oddana jest na łaskę i niełaskę poetów«, do czego jeszcze dodaje: »a zważmy tu jeszcze, że i w językach martwych starożytnych, stałość zasad prozodyjnych obalają liczne wyjątki, żywotność języka i podmiotową pierwotnie naturę rytmu zdradzające«. Autor nawet świadomie odrzuca wszelkie sprawdziany objektywne, mówiąc: »nie narzędzia akustyczne, ale nasze serce (sześciochwilowy [2]) perjod serca) i bądź co bądź nasze ucho czułe na tony i dźwięki, oto o wiele pewniejszy i naturalniejszy sprawdzian wywodów naszych«.

Kierując się tym sprawdzianem, Mleczko przystępuje do analizy wierszy polskich, zacząwszy od 13-zgłoskowców, w których słyszy cztery główne akcenty: dwa przed średniówką i dwa po niej; przyznaje atoli, że dawniej upatrywał w nich 5 głównych akcentów. Oczywiście dowodzi to, że ucho nasze

---

[1]) A. Meillet »Zarys gramatyki porównawczej języków indoeuropejskich« przełożył dr. Stanisław F. Michalski. Warszawa 1919, str. 93.

[2]) W stosunku do oddechu.

w tym razie się waha, gdyż 13-zgłoskowiec dzieli się, jak zresztą każdy wiersz polski, na cząstki 3- lub 2-zgłoskowe; otóż przed średniówką jest zawsze takich cząstek trzy: 2 — 2 — 3, albo 2 — 3 — 2, albo 3 — 2 — 2; każda z nich może być wyrazem, mającym własny akcent, często jednak dwa z tych akcentów są mocniejsze od trzeciego; po średniówce idą albo 3 cząstki 2-zgłoskowe, albo też dwie 3-zgłoskowe; w pierwszym przypadku mogą być trzy akcenty, w drugim dwa. Więc 13-zgłoskowiec polski może mieć akcentów 5 albo 6, z których łatwo, gdy do tego ma kto skłonność, wyróżnić cztery silniejsze od innych. To wyróżnienie jest podmiotowe, natomiast stwierdzenie 5 lub 6 akcentów opiera się na sprawdzianach przedmiotowych. Wiersz 14-zgłoskowy ma istotnie 6 akcentów, ponieważ jednak z nich można również uwydatnić 4 akcenty główne, przeto Mleczko, przyznając 14-zgłoskowcowi »nastrój jemu właściwy, zgoła odrębny«, uznaje zarazem, że rytm jego »w zasadzie jest ten sam, co w wierszu 13-zgłoskowym«. Pogląd taki wypływa naturalnie z przejęcia się zasadami starożytnej metryki, gdzie nie liczba zgłosek, lecz liczba przycisków wierszowych przy określaniu rytmu wiersza miała rozstrzygające znaczenie.

Z czterech akcentów głównych 13-zgłoskowca Mleczko wyróżnia jeszcze arsy: jedną przedśredniówkową i jedną przedkońcową, czyli dwa główne stałe akcenty w typie 7 + 6, padające na 6-tą i 12-tą zgłoskę, a w typie 8 + 5 na zgłoskę 7-mą i 12-tą; uznaje on, że te dwa typy wierszowe mają »charakter zgoła odrębny«. Subjektywizm sprawdzianów Mleczki uderza zwłaszcza w sądach jego o wierszach oddzielnych. Tak więc przytacza on »jamby« Mickiewicza:

Jest u mnie kraj, ojczyzna myśli mojej
I liczne mam serca mego rodzeństwo,
Piękniejszy kraj, niż ten, co w oczach stoi...
Rodzina milsza, niż całe to krewieństwo.

Nie zauważył on, że w »jambach« należałoby czytać w drugim wierszu »serca« i »mego« z akcentem na zgłosce końcowej, a o czwartym wierszu mówi (str. 179 przyp. 1): »Zauważmy tu znowu, że dodanie do tego wiersza dwunastej zgłoski »to« nie narusza zgoła rytmu i jest poprostu nieodczuwalne; zwłaszcza, jeśli czytając, fonemat *a* w wyrazie »milsza«, pozostawimy raczej w zamiarze, niż w wykonaniu«.

Ależ rzecz się ma przeciwnie: »to« jest na swojem miejscu i bez tego słówka część pośredniówkowa wiersza byłaby błędna, gdyż liczyłaby 6 a nie 7 zgłosek; błąd tkwi tylko w części przedśredniówkowej, gdzie zamiast zgłosek 6 ze spadkiem męskim mamy zgłosek 7 ze spadkiem żeńskim.

Następnie Mleczko zajmuje się analizą »trochejów« i innych form niby-metrycznych polskich, wypowiadając przy tem poglądy, niezawsze przemawiające do przekonania; oczywiście najlepiej się przedstawiają polskie trocheje i amfibrachy, gorzej znacznie inne »stopy«, mające akcent nie na przedostatniej zgłosce; tak np. w »anapestycznych« stopach trzeba co krok jakąś zgłoskę brać w nawias (str. 227—229), czyli usunąć z wiersza, jakby jej dźwięk nie dochodził do naszego ucha i nawet na jego miejscu nie tworzyła się pauza. Nie dowodzi to wcale, jakoby po polsku nie można było naśladować np. jambów albo anapestów; trzeba tylko, żeby poeta chciał tego i żeby to robił zręcznie, ale przypuszczać też trzeba, że i wtenczas te rzekome jamby i anapesty czytanoby powszechnie wcale nie na sposób skandowania, ale wytworzyłby się sposób ich czytania nowy, jak to się stało z wierszami, naśladującemi heksametry.

Heksametry polskie, a przynajmniej wiersze, pod względem rytmicznym wyraźnie naśladujące heksametry starożytne, znamy dobrze od czasów Mickiewicza; nie będziemy się już zastanawiać nad tem, czy dwuzgłoskowa »stopa« polskiego heksametru jest istotnie rytmicznie równoważna ze starożytnym spondejem; stwierdzamy jednak, że w heksametrach polskich, jak zresztą i we wszystkich innych naśladowaniach metrum starożytnego, przyciski wierszowe muszą się zgadzać z akcentami (głównemi lub pobocznemi) wyrazów. Tymczasem Mleczko w swojej teorji polskich heksametrów nie przywiązuje do tego warunku wagi; przytoczywszy wiersz:

Na swój | los wyrze- | kając, mło- | dość opusz- | czając i | męstwo

pisze, że »w interpretacji takiego wiersza nie będzie zapewne nikogo raziło, jeżeli w wyrazie »młodość« położymy krótki słaby akcent na pierwszej zgłosce, a drugą zgłoskę jako arsę przedłużymy z odpowiednim naciskiem«, czyli jeśli wyraz »młodość« przeczytamy z akcentem na zgłosce ostatniej (str. 242).

Przegląd heksametrów polskich Mleczko zaczyna od »Po-

wieści Wajdeloty« Mickiewicza, poczem pobieżnie przechodzi dalsze próby, jedne chwaląc, w drugich upatrując usterki (np. w heksametrach Asnyka), raz nie postrzegając błędów, np. w początkowej stopie wiersza (Langego): »I grzmi pobudka bo- | jowa«, co każdy przeczyta, akcentując silnie wyraz »grzmi«, to znowu wytykając, że w wierszu:

Lekko | z wiatrem plą- | sajmy | po prze- | stworów głę- | binie

»mamy w drugiej tezie drugiej stopy usterkę, której nie zniosłoby ucho Greków starożytnych«, ponieważ zgłoska »-*trem*« nie może być uważana za krótką przed grupą spółgłosek: *pl;* ależ to samo zachodzi jeszcze w jednej stopie tegoż wiersza: »-*stworów głę-*«, bo tak samo tworzy pozycję *gł* jak i *pl*. Okazuje się z tego, że nie należy do heksametrów polskich zanadto przykładać miary starożytnej: kto nie jest wtajemniczony w przepisy metryki greckiej, ten nietylko nie odczuje, ale nawet nie pojmie tego rodzaju zastrzeżeń, jak dotyczące owego zbiegu spółgłosek *pl* w krótkiej zgłosce daktylu; a przecież i samego p. Mleczki nie rażą krótkie polskie zgłoski w tezie spondejów.

Nie możemy się domagać, aby polskie heksametry musiały być czytane na sposób starożytnych: właśnie jest to ich zaleta, że choć można je tak skandować, to jednak i czytane na sposób nowożytny, powiedzmy, naturalny dla tych, co metryki się nie uczyli, mimo to zostają wierszami, mającemi rytm wyraźny i uporządkowany. Weźmy dla przykładu heksametry z przekładu Iljady, dokonanego przez p. Mleczkę:

Rzekł, roz- | stąpi się | tłum; || otwo- | rzyła się | droga dla | wozów.
Zwłoki Hek- | tora bo- | skiego || za- | wieźli na | dwór oka- | zały
Na wyrzeź- | bionej go | kładą łoż- | nicy, || sa- | dzają i | piewców,
Przewodni- | czących ża- | łobie, || po- | grzebną | pieśń zawo- | dzących.

Dzielenie na stopy opiera się na fikcji równości trwania stóp w czasie; Polak natomiast nie przywykł do dzielenia wierszy na równą liczbę momentów zawierające cząstki, lecz zważa tylko tutaj na liczbę przycisków, oraz według możności stara się uwydatnić nie stopy, lecz wyrazy; »barbarzyński« sposób czytania jego będzie taki:

Rzekł, | rozstąpi się | tłum; || otworzyła się | droga | dla wozów.
Zwłoki | Hektora | boskiego || zawieźli | na dwór o- | kazały
Na wyrzeź- | bionej go | kładą || łożnicy, | sadzają | i piewców,
Przewodni- | czących | żałobie || pogrzebną | pieśń za- | wodzących.

Mogą zachodzić różnice niejakie w czytaniu przez różne osoby: ktoś inny przeczyta: »Na wy-rzeźbionej«, »Przewo-dniczących« i t. p., ale rzecz główna zostanie bez zmiany: liczba głównych akcentów. I nigdy Polak nie zgodzi się z uwagą p. Mleczki, wypowiedzianą w przypisku na str. 259: »Bo dopiero ten stworzy dobry heksametr polski, kto przy istotnej wytworności artystycznej odważy się samogłoski, choćby nieakcentowane, stawiać w arsie, jeśli tylko, z jakiegośbądź względu, mają dobrą pozycję; samogłoski zaś nawet akcentowane pozostawiać w tezysie, jeśli tylko pozycję mają słabą i wogóle nie nadają się do przedłużenia. Bądźmy przekonani, że rytm taki odrazu bez żadnych wyjaśnień byłby zrozumiany przez wszystkich, co się znają na poezji i lubią poezję«. Pozwolimy sobie być zupełnie przeciwnego zdania: dotychczas bowiem nikt w ten sposób pięknego heksametru polskiego nie stworzył, a przecież próbowali heksametrów najbardziej utalentowani poeci; przeciwnie zaś, głoszona przez p. Mleczkę zasada wydała tylko dziwaczne próby Nowaczyńskiego.

Za wiersze zbliżone do metrycznych K. Wóycicki [1]) poczytuje ten typ, który oznaczyliśmy jako wieloczłonowy albo wielośredniówkowy, albo wreszcie drobiony. Widzieliśmy, że się on nie wiąże genetycznie z metrami klasycznemi, ale pod względem ustroju ma z niemi niejakie podobieństwo obok znacznych różnic, z których może najważniejszą jest ta, że po każdej stopie następuje ściśle umiejscowiona średniówka, gdy tymczasem zasada kończenia stopy koniecznie razem z końcem wyrazu w metryce byłaby niedopuszczalna. Tak więc u K. Wóycickiego znajdujemy wiersze trochaiczne, dytrochaiczne, podwójne dytrocheje, jamby, amfibrachy, peony; przyjmuje on także podział wierszy na akatalektyczne, katalektyczne, brachykatalektyczne i t. d., protestując przeciwko zaliczaniu przez St. Mleczkę niektórych rytmów polskich do heksametrów, np. wierszy Tetmajera:

Cicho, cicho, | nie budźmy | śpiącej wody | w dolinie...

uważając je za kombinację peonów III i amfibrachów, choć przecież według wzorów starożytnych je skandując, możnaby tu odnaleźć spondeje i daktyle:

Cicho, | cicho, nie | budźmy | śpiącej | wody w do- | linie...

---

[1]) Kazimierz Wóycicki »Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego«, Warszawa 1912, str. 80 i nast.

Różnica polega na tem, że Mleczko takie wiersze »skandował« a Wóycicki czyta je tak, jak normalnie się czyta wiersze polskie bez żadnego względu na wskazania »metryczne« i tylko starał się odnaleźć podobieństwo członów międzyśredniówkowych polskich do stóp metrycznych. Natomiast nie dba o to, czy dane stopy w utworach starogreckich lub starołacińskich układają się w takie szeregi, jakie odnaleźć w ten sposób można w wierszach polskich. Że nawet nasi poeci, wyraźnie naśladujący system metryczny, niezawsze rachowali się z charakterem budowy wierszy miarowych klasycznych, mieliśmy dowód na Kochanowskim, który — według prof. Sinki — łączył z sobą dwa adonjusy, nie myśląc o tem, czy takie połączenia były w użyciu w starożytności. Dlatego też z tak pojętemi »stopami« K. Wóycickiego pogodzić się można, zawsze jednak cum magno grano salis. Zgodnie też z obranem przez nas stanowiskiem, Wóycicki nie utożsamia heksametru polskiego z klasycznym i pisze: »Mimo jednak, iż heksametr, który posiadamy, nie odpowiada heksametrowi klasycznemu, jak go sobie wyobrażamy, ma nasz sześciomiar swój odrębny charakter i wartość artystyczną. Jest to wiersz, składający się zwykle z piętnastu zgłosek, chociaż zdarzają się odchylenia od tej liczby, jak słusznie podkreślił Mleczko, czternasto, szesnasto i siedmnastozgłoskowce; dalej wiersz ten jest sześcioczłonowy, zbudowany przeważnie z amfibrachów i trochejów; średniówka pada zwykle po trzecim członie«.

Naogół wszystko słuszne; w szczegółach okaże się pewna potrzeba uzupełnień i zmian niektórych: poznawszy się bliżej i szczegółowiej z heksametrami, czyli raczej sześciomiarami polskiemi, przekonaliśmy się, że w nich nawet przy »skandowaniu« nieraz »amfibrachy« mieszają się z »daktylami«, że niekiedy miarę (stopę) stanowi jedna zgłoska i że pod wpływem »sześciomiarów« powstały też pięcio-, czterо- i trój-miary, według liczby akcentów, a z niestałą liczbą zgłosek; słowem, że od naśladownictwa przeszliśmy do samodzielnej twórczości, na nowych podstawach porządku rytmicznego opartej. Nie trzeba jednak utożsamiać zasadniczo różniących się między sobą wierszy wieloczłonowych (wielośredniówkowych) z wielocząstkowemi (miarowemi, o określonej ilości akcentów i o ustalonej lub nieustalonej liczbie zgłosek), gdyż te bardzo często ograniczają się do jednej średniówki, lub też obywają się zupełnie bez stale umiej-

scowionej średniówki. Zwłaszcza tak zw. »Młoda Polska« posługiwała się obu temi rodzajami techniki wersyfikacyjnej i naśladownictwo metryki starożytnej przekształciła w zupełnie nową technikę (zwłaszcza Wyspiański).

Ale jednocześnie z tem wykluwaniem się nowych artystycznych form wersyfikacyjnych, opartych o wzory metryczne, naśladowano w dalszym ciągu w sposób uczony miary klasyczne z zamiarem przystosowania zupełnego wierszy nowych do przepisów metryki starożytnej. Na tem polu spotykamy przedewszystkiem przekłady z poetów starogreckich i łacińskich klasycznych. Między innemi zanotujemy tu heksametry **Pawła Popiela** w tłumaczeniu satyr i listów Horacego [1]). Wiersze jego nie mają jednakowej liczby zgłosek w całej swej masie, ale często są równozgłoskowe, gdyż tłumacz w heksametrach swoich, o ile mógł, używał stóp 3-zgłoskowych, czyli stóp daktylicznych.

Czemże się | dzieje Me- | ceno, że | nikt z poło- | żenia swo- | jego,
Bądź że mu | rozum je | dał, czy wy- | padek ja- | kowy na-rzucił,
Zadowo- | lonym nie | żyje, lecz | chwali, czem | inni się | trudnią?
O szczę- | śliwi kup- | cowie! ste- | rany | rzecze la- | tami
Żołnierz o | ciele zła- | manem, już | dawną | służbą wo- | jenną.

Początek »Listu do Pizonów« Horacego w przekładzie Pawła Popiela, jest następujący:

Jeśliby malarz do głowy człowieczej chciał wręcz przystosować
Szyję końską i różne, na członki dowolnie zebrane,
Pióra farbami nałożyć, że szpetnie na rybim ogonie
Czarnymby się zakończyła niewiasta od góry nadobna,
Czyżbyście mogli, druhowie, powstrzymać śmiech na ten widok?

W heksametrach także (liczących 15 do 17 zgłosek) przełożył tenże list Horacego **Bronisław Dobrzański** [2]), wcześniej zaś od Popiela satyry Horacego również heksametrem przełożył **Marceli Motty** [3]), ta praca jednak została surowo osądzona przez Pawła Popiela [4]), który pisze, że nie może się zgodzić z użytą tam postacią heksametru. »Żeby w heksametrze daktyl można zastąpić trochejem, żeby arsis wypadła

[1]) »Satyry i listy Horacego«, przełożył wierszem miarowym dr. Paweł Popiel, Kraków 1903.

[2]) »Sprawozdanie gimnazjum w Złoczowie« za rok 1892.

[3]) »Satyry Horacego wierszem miarowym na język polski przełożone«, Poznań 1853.

[4]) W przedmowie do swego przekładu satyr i listów Horacego.

zawsze na tem samem miejscu, a raczej żeby dwie arsy (auftakt) z początku i po trzeciej stopie niezmiennie po sobie następowały, tego zrozumieć nie możemy i wiersz taki przy dłuższem czytaniu robi się bardzo nużącym«. Według Popiela »niema wcale konieczności, by cezura zawsze i niezmiennie następowała po trzeciej stopie wiersza; powtóre przez zastąpienie spondeja daktylem można dość łatwo jednostajności brzmienia uniknąć. Spondej bowiem, a zwłaszcza trochej, utrudniają skandowanie, a brzmienie czynią niezgrabnem«. To też dodaje, mówiąc o sobie samym: »w tłumaczeniu obecnem, gdzie tylko się to dało, unikałem spondejów, zastępując je daktylami; może się mylę, ale zdaje mi się, że brzmienie wiersza na tem zyskało«.

Nie jest naszem zadaniem zapuszczać się w tak drobiazgowy rozbiór subtelności metryki; w heksametrach polskich zauważyliśmy tylko najczęściej dążność, aby w każdej połowie wiersza były stopy różnorodne: jedna lub dwie dwuzgłoskowe, reszta — trzyzgłoskowe (daktyle); rzadko zdarzają się (z wyjątkiem heksametrów Popiela) trzy daktyle w pierwszej połowie wiersza.

Paweł Popiel sądził, że »przekład pisarzy starożytnych właściwieby powinien być zawsze miarowym«, zastrzegł się jednak odrazu, że jest dalekim od tego, »by innego rodzaju przekładom prawa do bytu odmówić« a to dlatego, że poza heksametrem, innych miar, »jakie się w klasykach rzymskich i greckich znachodzą, w naszym języku naśladować niepodobna«. Znaleźliśmy jednak wcale udatne naśladowania dystychów elegjackich (np. Górskiego), a więc z tak zwanemi pentametrami (słusznie tę nazwę krytykuje Mleczko, gdyż istotnie są to raczej osobnego rodzaju nie pięcio, lecz sześciostopowce); znaleźliśmy też i inne rodzaje zwrotek, wzorowanych dość wiernie na strofach klasycznych (np. zwrotka safficka Rostworowskiego), ale są też bardzo liczne typy wierszy miarowych greckich i łacińskich, które istotnie sprawiają naśladowcom nieprzezwyciężone przeszkody (np. Langego strofa alcejska i choreodaktyl). To też poeci, jeżeli rzucają się na takie przedsięwzięcia, czynią to przeważnie celem dowiedzenia swego wirtuozostwa choćby kosztem prawdziwej poezji. Filolodzy natomiast mają cel inny: wywołania w czytelniku polskim takiego akustycznego wrażenia, jakie się otrzymuje przy

skandowaniu greckich i łacińskich oryginałów. Czy cel ten osięgają, przekonamy się zaraz.

Wincenty St. Ogrodziński przełożył wybór pieśni Horacego [1]). Oświadczył on tu w przedmowie, że usiłował, »o ile to dało się pogodzić z zasadami polskiej wersyfikacji, oddać budowę metryczną oryginału« i że użycie rymów uważał za rzecz nieodzowną.

W tym celu p. Ogrodziński dobierał wiersze polskie zbudowane wprawdzie według zasad rytmiki nowoczesnej, ale mimo to przypominające rytm metrycznych wierszy klasycznych. Nie chodziło mu tu o pedantyczne zachowanie pewnych stałych zasad, to też jeden rodzaj wiersza łacińskiego oddawał niezawsze ściśle jednakowo, i z drugiej strony pewien rytmiczny typ nowoczesny został przez tłumacza użyty, jako równoważnik nieraz dwu lub trzech rodzajów wiersza klasycznego, o ile miały one rytm do siebie zbliżony. Tak więc typ $6^1 + 6^1$ oddaje tok wiersza łacińskiego asklepiadejskiego mniejszego (który jednak niekiedy oddano też przez $6^1 + 7$) albo trymetru jambicznego akatalektycznego; $5 + 3^1$ wyraża wiersz glykonejski II, albo dymetr jambiczny akatalektyczny, gdy znów trymetr jambiczny katalektyczny oddano przez $6 + 5$ lub $6 + 6$; zamiast daktylów tłumacz użył wierszy $7 + 8$ albo $7 + 6$, t. j. zwykłych 13-zgłoskowców, które też niekiedy zastępują miejsce trymetrów jambicznych akatalektycznych. Rytm $5 + 6$ ma wyrażać albo wiersz sapphicus minor, albo hendecasyllabus, albo wreszcie tetrametr daktyliczny akatalektyczny. Zupełnie niezwykłym rytmem jest $6^1 + 3^1 + 6^1$, mający wyrażać wiersz asklepiadejski większy (I, 18):

Pierwej, niż inny krzew, || Warusie, sadź || winny prześwięty szczep,
Gdzie Katylowy gród || i żyzny grunt || miłych Tyburu glebl
Bo trzeźwym przykro żyć || przeznaczył bóg || i cierpieć wszystko złe,
Inaczej pełna trosk || i cierpka myśl || pozbyć się nie da, nie.

W zwrotce drugiej safickiej wiersz Aristophanius tłumacz oddał przez polski 7-zgłoskowy, a saficki większy przez rytm $8 + 7$, np. w zwrotce ostatniej (I, 8):

Przecz go kryjesz, jak syna
Ongi kryła morska Tetys, gdy się zbliża ruina
Łzawa Troi, by męski
Na licyjskie strój zastępy nie powiódł go i klęski?

[1]) »Sprawozdanie gimnazjum w Nowym Targu« za r. 1912.

Niezawsze się udało tłumaczowi ustalić rytm wyraźnie, np. w zwrotce pierwszej wiersze dłuższe można wprawdzie rozkładać na 8 + 7, ale ponieważ przed średniówką wtedy wypadają wyrazy jednozgłoskowe, można je też przenieść do członu drugiego i otrzymuje się wtedy typ 7 + 8:

Lydjo, na bogów proszę,
Powiedz, czy Sybarysa || chcesz zatracić przez rozkosze?
Czemu z pola ucieka
Marsowego, jakkolwiek || mu nie dziwne kurz i spieka?

Z przekładów innego rodzaju zwrotek Horacego wspomnimy jeszcze o zwrotce archilochijskiej czwartej, która się składa z dwu rodzajów wierszy, mianowicie przeplatanych: wiersza archilochijskiego większego i z trymetru jambicznego katalektycznego. Wiersz archilochijski większy ma dwie części; pierwszą stanowi tetrapodja daktyliczna, drugą zaś — tetrapodja trochaiczna. W przekładzie polskim tłumacz tetrapodję daktyliczną a także trymetr jambiczny katalektyczny oddał przez wiersz 11-zgłoskowy (5 + 6); drugą zaś część wiersza archilochijskiego, t. j. tetrapodję trochaiczną — przez 6-zgłoskowce. Tym sposobem wierszowi archilochijskiemu odpowiada 5 + 6 + 6, a drugiemu wierszowi zwrotki Horacego 5 + 6. Ponieważ tłumacz rozłożył rymy w ten sposób, że 11-zgłoskowce rymują z sobą, a 6-zgłoskowce z sobą, więc każdy wiersz archilochijski w przekładzie rozpadł się na 2 wiersze osobne, choć je tłumacz typograficznie, jako jeden wiersz przedstawił:

Mknie sroga zima, || gdy miła nadchodzi || wiosna i Fawoni,
Machiny ciągną || suche spody łodzi,
Bydło do stajen || już i do ogniska || oracz się nie chroni,
Ni łąka szronem || srebrnym nie połyska.

Nie możemy więc zarejestrować typu wierszowego 5 + 6 + 6, wobec czego wśród przekładów p. Ogrodzińskiego znaleźliśmy jedyny typ rytmiczny zupełnie nowy: $6^1 + 3^1 + 6^1$; inne typy są już skądinąd znane, jakkolwiek niektóre z nich znalazły małe rozpowszechnienie.

Ludwik Eminowicz swój przekład Bachantek Eurypidesa [1]) poprzedził słowami: »Przekład, dokonany w celu artystycznym, stara się o wierne oddanie formy: — przycisk (ictus, percussio, σημασία) pada zawsze tam, gdzie go odnaj-

[1]) »Sprawozdanie gimnazjum w Jaśle« za rok szk. 1909/10.

dujemy w oryginale; prolog więc i epizody mają odtworzyć grę jambu greckiego, chóry zaś — wieloschematyczną budowę chórów greckich. Chodzi zatem głównie o metrykę, o nastrój muzyczny starożytnej tragedji. Będzie to nowość, przynajmniej w tłumaczeniach Eurypidesa«. Wydrukowano tylko przekład prologu, pierwszego chóru i pierwszego epizodu. Owa »gra jambów« wyraziła się w polskich 12-zgłoskowcach typu $7 + 5^1$ dzielonego na akcentowane cząstki $3^2 — 2 — 2 + 2 — 2 — 1$. W jednym tylko wierszu średniówka wypada nie z końcem wyrazu (wiersz 268: »Tak samo, widzisz, ty o-| brotny język masz«). Wiersze są rymowane parzysto, miejscami rymy się powtarzają trzykrotnie, np.:

Wzdłuż Dyrki, wzdłuż Ismenu stąpam sobie, hej!
Na oczy mi się ciśnie kurhan matki mej.
Tam ona gromem stłona; nad nią ojców dom
wydycha ruinami żywy Zeusa grom
i Hery złość wieczystą na rywalki srom.
Pochwalam Kadmusowi, że córeczki grób
zagrodził niedostępnie dla człowieczych stóp,
i w inną ruń przybrałem gruz kamiennych kup.

Gdyby skandować te wiersze, należałoby w nienaturalny sposób rozrywać wyrazy, np.:

Wzdłuż Dyrki, wzdłuż | Ismenu stą- | pam sobie hej!
Na oczy mi | się ciśnie kur- | han matki mej i t. d.

Ażeby oddać właściwie »grę jambów«, należałoby układać wiersze w typie $4^1 + 4^1 + 4^1$, t. j. dzielić je stale dwiema średniówkami męskiemi, czyli każdy człon czterozgłoskowy kończyć akcentowanym wyrazem jednozgłoskowym.

W przekładzie chóru trudno nam się pogodzić z dwiema cechami, zapożyczonemi z oryginału: tam niekiedy wyraz dzieli się między dwa wiersze, t. j. początek jego kończy wiersz jeden, a koniec tegoż wyrazu zaczyna następny. We wszystkich takich miejscach tłumacz idzie za oryginałem. »W naszej poezji — pisze on — dzieje się to zwykle gwoli dowcipowi, np. w Panu Tadeuszu lub w Don Juanie Byrona. Zdaje mi się jednak, że łamanie wyrazu (jak to się dzieje w śpiewkach naszych dzieci, które nawet akcent zmieniają dowolnie a pięknie) — nie obniży poważnego nastroju, a zgodzi się dobrze z szybkiem tempem bachanckego śpiewu, zwłaszcza, że w pochodzie lub w biegu urywa się czasem oddech i nie wystarcza na dokończenie zdania lub wyrazu«. Mimo tych usiłowań tłu-

macza, ażeby nam wmówić celowość i piękność tej techniki, nie możemy lubować się w takich wierszach, jakiemi są np. następujące:

Hałaśnika Bacha wywo-
łuje z nużą nienużliwą
okrzyk mój.
Kto tam? kto? Precz mi z drogi!
Precz z ulicy do świetlicy! milcz przez bogi
Wszelki twór
Bo jak zwykle na Dyjoni-
zosa chwałę hymn zadzwoni
ten nasz chór.

W starożytności takie łamanie wyrazów zdarzało się poezji poważnej; spotykamy je — jeśli się nie mylę — dwukrotnie w pieśniach Horacego, ale w poezji nowoczesnej odczuwamy w takich razach zawsze odcień dziwaczności i komizmu.

Do wielkich też rzadkości należy u nas rytm wierszy, kończących się dwiema zgłoskami równo akcentowanemi, jak greckie ferekrateje [1]). Tłumacz w tych miejscach użył dwu bezpośrednio następujących po sobie rymów męskich, zaznaczając w przypisku, że należy jednakowo mocno oba akcentować. Niezawsze są te jednozgłoskowe wyrazy rymowane; niekiedy stanowią one tylko cząstkę akcentowaną wyrazu dwuzgłoskowego »złamanego«, i wtedy tem trudniej nam tu ustrzedz się wrażenia niemiłego:

Gniazdo Semeli *wy, Te-*
by, poświętujcie w *dni te!*
Strójcie się, strójcie *że* się w *bluszcz i*
w cis, co jagodą z *puszcz lśni.*

W innych miejscach rytm jest nieregularnie zmienny, wiersze miewają rymy męskie lub żeńskie, a rytmika miejsc oddzielnych jest albo dla nas zupełnie obca, albo też niekiedy aż nadto znana, np. kolędowa:

Hej, bachantki, pobieżajcie,
Dyjoniza sprowadzajcie...

Próbę i tego także przekładu trzeba uznać za zupełnie chybioną, tem bardziej, że przekład miał być »dokonany w celu artystycznym«. Dowiódł on, że przenoszenie żywcem obcej rytmiki na grunt polski osiąga cel wręcz przeciwny do zamie-

[1]) Znaleźliśmy takie wiersze u Ujejskiego i Or-ota, p. str. 270 i 343.

rzonego. Lepiej czynią tłumacze, gdy zbyt nie krępują się formą oryginałów, przetapiając piękno arcydzieł klasycznych w formach rytmiki nowoczesnej. Właśnie w niedawno ogłoszonym pięknym, pełnym prawdziwej poezji przekładzie tragedyj Sofoklesa, dokonanym przez prof. **Kaz. Morawskiego** [1]), wśród tekstu przeważnie w nierymowanych 11-zgłoskowcach (5 + 6) ułożonego, są nierzadkie ustępy rymowane w układzie stroficznym, albo (przeważnie chóry) w wierszach nieregularnie mieszanych. Najczęściej następują po sobie grupy wierszy, mające charakter zwrotkowy, ale rzadko powtarzają się bez zmiany: najczęściej każda następna zwrotka w szczegółach budowy różni się od poprzedniej.

Rytmika bywa bardzo urozmaicona, np. pierwszy Chór w Edypie Królu rozpoczyna się od takich dwu zwrotek:

Zeusa wieści ty wdzięczna, jakież w złociste Teb progi
I w Pytona wzniosły chram
Wici niesiesz nam?
Duch się wytęża a kłębią się myśli od grozy i trwogi.
Delicki władco, o Peanie,
Drżę ja, czy nowy trud nastanie
Czy dawne trudy w czasów odnowisz kolei
Głosie niebiański, ty przemów, ty dziecię złotej nadziei!
Naprzód niechaj mnie Zeusa córa, odwieczna Pallada,
I Artemida wspomoże,
Która strzeże tej ziemi i tron okrężny zasiada
Na Teb agorze.
Przyjdź i Febie, w dal godzący,
Stańcie troje, jak obrońcy.
Jeśli już dawniej wy grozę, ciążącą na mieście
Precz stąd wyżęli, przybądźcie i teraz, i pomoc mi nieście.

Heksametry rymowane przeplatają się tu z wierszami, liczącemi zgłosek: 13 (7 + 6), 9 (5 + 4), 8, 7, 5.

Zakończenie Edypa Króla w oryginale składa się z tetrametrów trochaicznych katalektycznych, które prof. Morawski oddał w odpowiednim rytmie polskim: 4 + 4 + 4 + 3[1], ale ostatnie wiersze wyraził w typach żeńskich: 4 + 4 + 4 + 4; wszystkie są nierymowane:

Nie odrywaj ich ode mnie. Nie chciej woli przeprzeć znów,
Bo coś przedtem ty osiągnął, zniszczył dalszy życia bieg.

---

[1]) »Sofoklesa Tragedje« przełożył i wstępami opatrzył Kazimierz Morawski, w Krakowie, nakładem Akademji Umiejętności, 1916.

O, ojczystych Teb mieszkańcy, patrzcie teraz na Edypa,
Który słynne zgłębił tajnie i był z ludzi najprzedniejszym...

Tak samo w Edypie w Kolonie w. 887—890.

Przekłady Morawskiego już nie mogą być zaliczone do wyłącznie filologicznych, tłumacz bowiem nie chciał poświęcać piękna dla filologicznej wierności tłumaczenia. Tem bardziej do przekładów filologicznych nie można zaliczyć pracy **Kasprowicza,** który ostatniemi czasy przełożył Eurypidesa [1]). Z mniej zwykłych rytmów zanotować należy tetrapodję trochaiczną w rozmowie Agamemnona z Menelaosem w tragedji »Ifigenja w Aulidzie«:

A. Co za zgiełk tu u mych progów?! Niepokoić mnie tym krzykiem!
M. Mnie pierwszeństwo się należy przed sługusów twych językiem!
A. Poco wleczesz go za sobą? Poco ta się kłótnia toczy?
M. Zanim zacznę mówić z tobą, wprzód mi, bracie, spojrzyj w oczy!...

W tejże tragedji w ten sam sposób rozmawiają Achilles ze Starcem, oraz Ifigenja z Klitaimnestrą. W »Ifigenji w Taurji« Ifigenja z Thoasem, a w »Fenicjankach« Eteokles z Polyneikiem i z innemi osobami toczą rozmowy w rytmie takim samym, ale katalektycznym, t. j. wiersze mają rozmiar $8 + 7^1$ (nie 8 + 8):

Pusta, matko, słów szermierka! Zmarnowany drogi czas!
Chęci twoje nie pomogą, nie zjednoczą dzisiaj nas.
Jeden tylko jest warunek, jakem już poprzednio rzekł,
Że ja będę ziem tych panem, że to mój jest tron po wiek!

Oba te rodzaje wiersza, jako też i inne, np. nieregularnie mieszane wiersze w chórach, mają charakter zupełnie nowożytny. Z porównania przekładów, mających naśladować metrum starożytne z temi, które do tego celu nie dążą, te drugie wychodzą zwycięsko, nosząc na sobie charakter istotnie artystyczny.

---

[1]) Eurypidesa »Tragedje« w przekładzie Jana Kasprowicza ze wstępem Tadeusza Sinki, 3 tomy, nakładem Akademji Umiejętności w Krakowie, 1918.

XIV. NAJMŁODSI

Stanowią oni osobną grupę po części dla wieku swojego, po części dla stanowiska względem dotychczasowych haseł estetycznych, które im już nie wystarczają. Stosunek ich jednak do techniki wersyfikacyjnej nie uległ zasadniczej zmianie.

Dawnych środków technicznych, i to po największej części najprostszych trzymają się piewcy legjonowi, którzy tworzyli i tworzą poezje swoje na polu bitwy, spisując tam na gorąco swe wrażenia. Tak np. zupełnie prostą technikę widzimy w utworach **Józefa Mączki** (1888—1918), który, jakby przeczuwając los własny, tak wyraził uczucia »Rannego«:

Już listu nie napiszę,
Ni woli mej nie powiem...
Skroń ciąży mi ołowiem,
Odbiegli towarzysze...
A którzy byli przy mnie,
Ostygli już na zimnie...

Na ziemi w ranach leżę,
A nic mnie już nie żali...
Gromnicę słonko pali,
Wiatr szepce mi pacierze:
»Na polskiej zabit ziemi
Kulami moskiewskiemi...
Za Polskę legł na łanie —
Wieczne odpoczywanie!«

Requiem grzmią armaty —
Nie czuję ran i bólu...
Żegnajcie mi, matulu!
Na oczach krwawe płaty...

Kres mękom, poniewierce...
Krew, krew ustami płynie...
Ojczyzno! wzięłaś serce —
Duszę ci moją ninie
Oddaję w tej godzinie.

Witołd Bunikiewicz należy też do grona poetów legjonowych (znany jest szczególnie jego »Raport«), ale brał też tematy i skądinąd. W jego zbiorku poezyj »Wiosna«, niezwykłą rytmikę znajdujemy w utworze »Jak ona gra«, gdzie są wiersze $4^1 + 2^1$, $2^1 + 2^1$, $4^1 + 4^1$, $2^1 + 4^1$, $5 + 4$, $5 + 3^1$ w połączeniach niestałych, miejscami silnie pomieszanych. Podobnie niesystematycznie mieszają się innych typów wiersze, same bezśredniówkowe w krótkim utworze »Rankiem«, gdzie najdłuższe liczą 8 zgłosek, najkrótsze są dwuzgłoskowe, a wszystkie prócz 8-zgłoskowych mają na końcu spadek głosu męski. »Horoskop« składa się z wierszy dzielonych na cztery części 3-zgłoskowe, z wyjątkiem wiersza (»Ten twardy jakoby czyste dy-jamenty«). »Ballada« ma dwa rodzaje wierszy: $3 + 3 + 3 + 2^1$ i $3 + 3 + 3$, ale zamiast ostatniego typu trafia się niekiedy $3 + 3 + 2$. »Madrygał« ma rytm 5-zgłoskowy ($5 + 5$, $5 + 5$, $5 + 5$, 5), »O drewnianym rycerzu« z samych 4-zgłoskowych rytmów się składa ($4 + 4$ lub 4); »Pieśń trubadura przypomina technikę Karpińskiego ($5 + 5$, $5 + 3$); »Epos« trzyma się w rytmie $7 + 6^1$, »Nokturn« $5 + 3^1$, »Gawot« łączy dwa typy: $5 + 5$ i $5 + 4^1$. Autor jednak nie dba o to, aby odpowiednie wiersze w zwrotkach były zupełnie tej samej budowy: czasem są one mniejsze o jedną zgłoskę, np. na str. 10: »ku stokom, kędy źródła przejrzyste« ($5 + 5$ zam. $5 + 6$), str. 24 »płynąłem po strojnej sali« ($3 + 3 + 2$ zam. $3 + 3 + 3$) i tak samo na stronie 26 i t. d.

Dość często autor nie uwzględnia wymagań średniówki, ale zawsze wtedy część wiersza, która powinnaby następować po średniówce, zaczyna się od zgłoski akcentowanej, np. »Za twoje kaszte-lanko oczy« str. 22; »Objąłeś mnie sple-cieniem rąk I żarem tchnąłeś w piersi me Zarzewie niespeł-nionych mąk« str. 53; podobne miejsca znajdują się w »Komedji olimpijskiej« i w innych utworach tego poety.

Wdzięczne są zwrotki bez niezwykłych wierszy w zbiorku **Michała Gabrjela Karskiego** »Drzewo przydrożne« Warszawa 1919, np. 5-wierszowa: $5 + 3^1$, $3 + 4$, $5 + 3^1$, 4^1, 3:

Oto mię, duszo, dzisiaj znów
powierzasz startym śladom,
otom w upojnych wstąpił śnień
rozkosznych śnień
wirydarz.

6-wierszowa: 5a, 1b, 7c, 5a, 4c, 6¹b:

Słońca się chyli
skroń
na lasów puch opada,
wieczornej chwili
cichej rada,
świeżością dyszy błoń.

8-wierszowa 4¹a, 7b, 4¹c, 6¹d, 4¹a, 7b, 4¹c, 6¹d:

Przyjdź jeszcze Do cichej mojej chaty
U zbiegu dróg Na końcu gwarnej wsi;
W czekania czas Przybrałem okna w kwiaty,
A szary próg W tatarak i we mchy.

Z nieregularnie mieszanych wierszy żeńskich i męskich liczących od 6 do 11 zgłosek składa się utwór »A gdy już kresu dobieży«.

Czystością rytmu odznaczają się wiersze piewcy ostatnich czasów wojennych **Edmunda Słońskiego** (ur. 1874 r.), którego wiersz: »Rozdzielił nas, mój bracie, zły los i trzyma straż« obiegł odrazu całą Polskę, a jego zbiorek »Idzie żołnierz borem lasem«, zyskał sobie wielką popularność. W nim na pierwszem miejscu znajduje się utwór wyżej zacytowany, ułożony w rytmie wierszy 3 + 4 + 3 + 3¹.

Jeżeli jeszcze nie nową poezję, to przeczucie nowej poezji przynoszą ci najmłodsi, których nazywają »futurystami«, a grupują się oni koło czasopism literackich nowych: poznańskiego »Zdroju« i warszawskiego »Pro arte«. Za swoich patronów uważają oni Przybyszewskiego, Kasprowicza, Wyspiańskiego, a za najstarszego z pomiędzy siebie Staffa. Wyrazem poetycznym szukania nowej poezji jest Tuwima »Czyhanie na Boga«, poglądy zaś swoje teoretyczne wypowiedzieli, zresztą w sposób niebardzo uchwytny, przez usta redaktora »Zdroju« Jerzego Hulewicza; w tomie V, str. 26 pisze on: »Niepowstrzymany rozpęd ku Materji, ku zmaterjalizowaniu całego życia, ta życiowa Impresja przywiodła oto Europę do ostatecznego wstrząśniena... Praźródeł duszy wiecznie żywych, wiecznie młodych, szukajmy w promieniach Wschodzącego

Słońca, kędy objawił się Bóg po wiele kroć, kędy jest ojczyzna wszystkich boskich wcieleń, kędy wreszcie zabłysła Gwiazda Betleemska i stanął w ostatecznym tryumfie Krzyż na Golgocie. Zbankrutowała idea Europy, iże zamknęła duszę promieniowi Wschodzącego Słońca, a próżnię wypełniła czczą życia formułą, Materji, nie zaś Duchowi usłużną«... Gdzie indziej znów («Zdrój« VI, 105) pisze: »Idziem przed się i szukamy... Poszukiwania mamy cel wyraźny... Czy to o »widzącą wiarę« w Bóstwo zmagając się z ciasnemi formułami skarlonego zewnętrzną cnotą człowieka, czy o wolność sumienia i słowa z molochem społecznym borykając się uparcie, czy o najszerszą Narodu ideę, którą w spuściźnie przekazali nam wieszcze nasi, a którą narodowa słabość powszednim celom pragnie uczynić usłużną, czy wreszcie walcząc o dostojeństwo Sztuki, której urągać ma dzisiaj prawo pierwszy lepszy życia powszedniego przechodzień — ku celowi naszemu idziemy mimo protesty wasze, złorzeczenia i skargi«.

Co się tyczy zewnętrznego wyrazu tej nowej, poszukiwanej treści, redakcja »Zdroju« solidaryzuje się z ogłoszonym tamże (w tomie V) artykułem K a n d i n s k y'e g o p. t. »Zagadnienia formy«. Podaję z niego wyjątki: »W określonej porze dojrzewają konieczności. To znaczy, że duch twórczy (którego także nazwać możemy duchem abstrakcyjnym), znajduje dostęp do duszy — zczasem do dusz — i wytwarza tęsknotę, pęd wewnętrzny. Gdy spełnią się warunki potrzebne do dojrzałości pewnej określonej formy, wtedy tęsknota, ten wewnętrzny pęd ducha człowieczego, otrzymuje siłę do stworzenia nowej wartości, która świadomie czy nieświadomie żyć w człowieku poczyna. Świadomie lub nieświadomie szuka człowiek z tą chwilą formy materjalnej dla nowej wartości, istniejącej w nim w formie duchowej. Tak szuka wartość duchowa swej materjalizacji. Materja jest tu jakoby śpiżarnią, z której duch, niby kucharz, wybiera sobie to, czego mu w danym razie potrzeba«.

»Forma jest zewnętrznym wyrazem wewnętrznej treści. Nie należy więc czynić bóstwa z formy. I nie należy walczyć dłużej o formę, skoro służyć ma tylko za wyraz wewnętrznemu głosowi. Dlatego nie należy szukać zbawienia w j e d n e j formie«. »Ponieważ forma jest wyrażeniem treści, a treść u różnych artystów jest różnorodna — jasnem jest, że w tym

samym czasie istnieć mogą różne formy, które wszystkie są równie dobre«.

»Osobowość (indywidualność) nie może jednak być pojętą, jako coś stojącego poza obrębem czasu i miejsca. Podlega do pewnego stopnia czasowi (epoce) i przestrzeni (narodowi). Każdy naród, jak każdy osobniczy twórca, wyjawić musi swoje dzieło, więc też i naród, do którego należy dany artysta. Zależność ta odbija się w formie i będzie w dziele cechą narodową. A wreszcie i każda epoka ma sobie specjalnie wyznaczone zadanie i przez nie możliwe Objawienie. Odzwierciedlenie czasu jest Stylem w dziele«.

Według Kandinsky'ego artyści podlegają »duchowi czasu, który zmusza ich do pewnych form, pokrewnych sobie i posiadających na skutek tego zewnętrzne podobieństwo«. »Nie to jest ważnem, czy forma jest osobistą, narodową, czy stylową, czy odpowiada głównemu ruchowi współczesnych, czy pokrewną jest wielu czy niewielu innym formą, czy istnieje odosobniona i t. d. i t. d. — najważniejszą sprawą w kwestji formy jest to, czy forma wypłynęła z wewnętrznej konieczności, czy nie«.

»Kiełkująca dopiero wielka Realistyka jest dążnością do usunięcia z obrazu zewnętrznego artyzmu i do wcielenia treści dzieła za pomocą prostego »nieartystycznego« odtworzenia prostego, surowego przedmiotu. Tak pojętą i utrwalona w obrazie zewnętrzna powłoka przedmiotu przy jednoczesnem przekreśleniu zewnętrznej narzucającej się piękności odsłania najpewniej wewnętrzny ton (dźwięk) rzeczy. Właśnie poprzez tę powłokę przy zredukowaniu do minimum »artystyczności« dźwięczy najdonioślej dusza przedmiotu, od której odwieść już nie może zewnętrzna przyjemna piękność. A jest to możliwem tylko dlatego, że postępujemy coraz dalej na drodze, na której świat cały uważanym będzie takim, jakim jest, a nie w upiększającej go interpretacji. »Artystyczność« doprowadzona do minimum musi być uznana, jako najsilniej działająca abstrakcja«.

Widzimy więc z tego, że jest to nowe zogniskowanie usiłowań, dążących do tego, aby formę (bez niej bowiem obejść się żadną miarą nie możemy) ile możności poddać treści, uczynić ją najbezpośredniejszym wyrazem treści, i to wyrazem takim, by on sam sobą treści nie zasłaniał.

Inaczej na tę sprawę zapatruje się Leon Chwistek

(w przedmowie do katalogu wystawy formistów w Krakowie 1919 r.). Dla niego dotychczasowa nowsza sztuka plastyczna była »fotografją«; potępia też »naturalizm«, nie solidaryzuje się z ekspresjonizmem, kubizmem i futuryzmem, ale uznaje, że prądy te »osiągnęły niezmiernie ważny rezultat eksperymentalny, rozszerzając w niebywały sposób granice możliwości przedstawiania świata rzeczywistego i w ten sposób otwierając niezmierne pole dla dążeń czysto artystycznych«. I on także szuka dróg nowych do wyrażenia wewnętrznej treści, i za jedną z nich uważa tak zw. formizm, który »posługuje się rozszerzoną koncepcją obrazu świata rzeczywistego... dąży do czystego piękna i związanych z niem uczuć radości i entuzjazmu«. Według określenia autora »formizm jest próbą stworzenia nowego stylu na podstawie pojęć realizmu i piękna, które rozwinęły się z doświadczeń kubistów, futurystów i ekspresjonistów«. Bliżej ten styl w swej stronie technicznej (mało dla ogółu przystępnej) da się określić na podstawie słów wstępnych L. Chwistka: pisze on, że osoby, obdarzone wyobraźnią, na widok jakiegoś fantastycznego ornamentu, nawet najzwyklejszej plamy, dopatrują się różnych kształtów, scen, krajobrazów i t. d. Te pomyślane obrazy są tem bardziej zmienne i zależne czy to od osoby patrzącego czy od chwili patrzenia na nie, im mniej szczegółów wpływa na to, żeby w danym konturze widzieć pewien określony przedmiot. Więc i obrazy formistyczne mają na celu dawać jak najmniej tych szczegółów, aby patrzącemu pozostawić najwięcej pola do twórczości jego własnej wyobraźni.

Wprawdzie poglądy te dotyczą raczej malarstwa niż poezji, ale rzecz charakterystyczna: wszyscy, lub prawie wszyscy przedstawiciele najnowszych prądów sztuki są zarazem poetami i malarzami lub rysownikami. To też i w katalogu formistów krakowskich prawie każdy z tych, co wystawili swoje obrazy lub rysunki, dał także próbkę swego uzdolnienia poetyckiego. W wierszach tu ogłoszonych widać to samo dążenie, co w rysunkach: aby dać czytelnikowi najmniej krępujących jego wyobrażeń szczegółów, poddając mu jeno w najogólniejszy sposób widzenia. Stąd zdarza się proste niekiedy tylko zestawienie wyrazów bez uwidocznienia związku składniowego i nawet bez przecinków. Jako przykład przytaczamy krótki utwór **Jana Hryńkowskiego:** »Szpital«:

Łoże mucha dzwoni okno Strach
Ciężkie stąpanie nóg Płacz
Nowy transport nadchodzi Ruch
Przekleństwo szepty Mrok
Miękkie dłonie na twarzy Blask
Szum lasu ojciec matka On
Hura hura spiżowy Krzyk
Pocałunek biały miłosny Dreszcz
Napój z kielicha więzienny Sen.

Są tu jeszcze utwory: **Tytusa Czyżewskiego,** pisane w wierszach mniej więcej jednostajnych lub w układzie zwrotek równorytmicznych, np. »Lęk«:

Nóż na otwartem gardle i krew
zielone banknoty tysiące
u pies wyje z boleści *u*
oddać bo zabiję i t. d.

Współpracownicy »Zdroju« i »Pro arte« naogół więcej się godzą z dotychczasowemi formami wersyfikacyjnemi a nawet za swojego uważają Staffa, który jest bardzo wytwornym wersyfikatorem w dawniejszem tego słowa znaczeniu. Ze względu więc na duchowy związek tego poety z »najmłodszymi«, tutaj dopiero rozpatrzymy jego formy wersyfikacyjne.

Leopold Staff (ur. 1878), przeważnie zachowuje tradycyjną technikę wersyfikacyjną w jej najdawniejszej formie; zwłaszcza najczęściej spotykamy u niego dwa najpopularniejsze u nas typy wierszy: 13-zgłoskowe (7 + 6) i 11-zgłoskowe (5 + 6). W tych typach i niektórych innych przestrzega on ściśle prawa o stałości średniówki i w wielu też utworach nawet wiersze 9-zgłoskowe stale dzieli na 5 + 4 (np. »Sny o potędze« — »Przygnębienie«; » W cieniu miecza« — »Z ucisku miasta«). Rzadko kiedy ta norma nie jest zachowana (np. »Sny o potędze« — »Śnieg«, w pierwszym wierszu średniówka w środku wyrazu:

Puszystą, nieska-laną bielą.

Podobnie gdzie indziej (»W cieniu miecza« — »Zachód«):

Nadciąga noc po-nura z dali.

Niekiedy wiersze lub człony wiersza 8-zgłoskowe nie mają wcale stałej średniówki, np. w »Snach o potędze« — »Burza« $8^1 + 8^1$, kiedy indziej znowu krótkie 4-zgłoskowe rytmy stanowią wiersze osobne, np. »Gałąź kwitnąca« — »Noc czerwcowa«:

Słodkim śpiewem Letnim wiewem
Słowik kląska, Drży gałązka.

Obok układów stychicznych często też są ze zwrotek różnowierszowych złożone. Często ukazują się tu wiersze typu 5 + 4, np. »W cieniu miecza« — »Jesienna mgła« 5 + 4, 3 + 4; »Widmo« 5 + 4, 3 + 3¹, 5 + 4, 2¹:

W śnie mi się jawi cień twój cichy
Jak miesiąc pośród mgły.
Kto z ciebie cień u-czynił cichy?
Twe sny.

W trzech zwrotkach wiersze męskie wszystkie mają rym wspólny. W tymże zbiorze »Nokturn« składa się z wierszy 5 + 3¹, 3 + 3¹:

Wieczór nad leśnym tłumem drzew
Ciemności piętrzy zwał.
Jak łka rozpacznym smutkiem śpiew,
Co z gąszcza liści wstał.

W takich wierszach krótkich często oddzielne cząstki wiersza układają się w jednakowym porządku: 3- i 2-zgłoskowe, ale rozłożenie akcentów nie jest zupełnie toż samo, gdyż cząstki 3-zgłoskowe, jak to powszechnie zachodzi u naszych poetów, mają akcent na początkowej lub na środkowej zgłosce. Tak w »Snach o potędze« — »Melodje zmierzchów«, rozkładają się 14-zgłoskowce na dwa stałe człony 7 + 7 a każdy z tych ostatnich na 3 — 2 — 2:

Lećmy dło- | niami | mroku || zakrywać | słońca | lice,
W przepaści | je ze- | pchniemy, || na złoty | pył po- | tłuczem.

Tamże »Słota« 5 + 4, zwykle 3 — 2 + 2 — 2:

Deszczem mży | brudna || nudna | słota
Miarowo | pluszcze || i chlu- | pota.

W dwu wierszach nawet miejsce średniówki wypada w środku wyrazu:

Leniwa | ocię- | żała | długa...
Sączą się | po szczer- | niałym | murze.

Także 7-zgłoskowce rozkładają się na cząstki 3 — 2 — 2, np.:

W ogłuchłym | dziko || leśnym | jarze
Śpi połu- | dniowa | spieka...
Żwir wyschłej | strugi || świeci | w skwarze,
Jak biała | wapna | rzeka.

Upał któ- | rego || wiew nie | przetrze,
Wsparłszy na | niebo- | skłonie
Bławat nieb | zamknął || w nim po- | wietrze,
Jak w szafi- | rowym | dzwonie.

Już kilkakrotnie mieliśmy sposobność zaznaczyć, że w wierszach, tradycyjnie domagających się zachowania średniówki, Staff przełamał zwyczaj i nie umieścił średniówki z końcem wyrazu. Właściwość tę, dzieloną z innymi współczesnymi poetami, spotykamy u Staffa dość często w niektórych zwłaszcza utworach. Tak np. na 49 wierszy mamy 4 takie w utworze »Królestwo« (»Gałąź kwitnąca«), gdzie jest typ normalny 4 + 6:

A zdrój mnie so- | bie samej oddaje.
Wonią gór two- | ich piersi tchną pęki.
Jabłko świat spo- | żył z swoją małżonką,
Potem skroń u- | stroili kniej kwiatem.

To samo w tymże zbiorze: »Gdy ci koronę« w 4 wierszach na 24:

Przyjdziesz na próg no- | wego pana.
Gniewaj się, byś prze- | baczyć mógł.
Gdy nocą wśród roz- | stajnych dróg,
O klnij, byś błogo- | sławić mógł.

Zwłaszcza przed »-śmy« w formach czasownikowych, w zbiorze »W cieniu miecza«:

„Ocalenie": Lecz wydźwignęli- | śmy już nie siebie.
„Pęta": Na polanie siedzieli- | śmy w noc przy ognisku...
Potem ciał nagość sprzągli- | śmy w dzikim uścisku...
I bezwiedni czekali- | śmy w śnie rannej pory...
Czytając... Rozejrzeli- | śmy się z trwogą w koło.
„Falanga tragiczna": Tę świetną zaorali- | śmy sobie dzielnicę...
Lecz jeśli zakreślili- | śmy sobie granice...

Braku właściwej średniówki nie postrzegamy dlatego, że równomiernie w wierszach są rozłożone akcentowane cząstki rytmiczne; takie właśnie wiersze nazywamy tonicznemi: Podobnie w »Dzwonach« (»Sny o potędze«) $5 — 3^1 + 5 — 4$:

O duszo! czemuś | w ową noc, || gdy w gruz runęły | twe świątnice,
Rozpaczą swych zgorz- | kniałych ust || plunęła w zmierzchłych | nieb [ciemnice?
Oślepły blade | oczy gwiazd || od jadów twej pio- | łunnej śliny...
O w ową straszną | krwawą noc || dzwony się obu- | dziły senne,
Gromowej nawal- | nicy szturm || lejąc w otchłanie | sfer bezdenne...
Szarpiących rąk sza- | tański szał || rozdziera pierś bro- | czącą w męce...

Równomiernie też układają się cząstki w wierszach 14-zgłoskowych 7 + 7, czyli 3 — 2 — 2 + 3 — 2 — 2 (»Gałąź kwitnąca« — »Ogrodnik«):

I przyszedł do mnie Pan mój, ogrodnik jasnowłosy,
By zerwać kwiat przedziwny, kwiat wonny mojej duszy.
Kazał, bym wzgardził ziemią, co jest jak chwast łopuszy,
A kochał tylko Jego, co jest jak pełne kłosy.

W granicach każdego członu koniec cząstki niezawsze wypada z końcem wyrazu i dlatego nie przyjmujemy tu większej ilości stałych średniówek, np. w trzech wierszach jest takie rozłożenie cząstek:

Kto kocha | mnie jest | różdżką | nad królew- | skiemi | berły.

a raz znów w pierwszym członie:

Potem gła- | dziła | dłonią || wysokie, | chłodne | trawy.

Niekiedy jednak każda cząstka 3-zgłoskowa dzięki rymowaniu staje się oddzielnym wierszem, np. w 10-wierszowej zwrotce, gdzie są też 1- i 2-zgłoskowe wiersze:

Łzy! Płacze! O was śpiewna Rzeka W dal wieści Nie poniesie!
Tułacze Sny! Noc pewna Czeka, Upieści Was w bezkresie.

Takie 3 zwrotki są w »Konaniu« (»Gałąź kwitnąca«).

Czasami Staff miesza z sobą wiersze 7- i 8-zgłoskowe podobnie, jak i Kasprowicz, np. »Gałąź kwitnąca« — »Czucie niewinne«; właściwie ze względu na rymowanie są to jednak wiersze dłuższe, złożone z członów 7- lub 8-zgłoskowych:

Łąkami idę, w krąg kwiaty, i słychać brzęki pszczelne,
W powietrzu modrozłotem śni próżnowanie niedzielne.
Słońce świeci spokojnie, jak gdyby od niechcenia;
Obłoki są tak białe, jakby nie siały już cienia.

Niekiedy wiersze układają się równomiernie tam, gdzie byśmy się spodziewali zwichrzonych, nieregularnie mieszanych. Staff napisał »Sonet szalony« (»Ptakom niebieskim«), mimo że pojęcie szaleństwa niebardzo zdaje się zgadzać z obmyślaną we wszystkich szczegółach formą sonetu; w zbiorze znowu »Dzień duszy« znajdujemy na str. 21 do 30 »Pieśni szaleńca« w liczbie 10, a każda składa się z czterech podobnych do siebie zupełnie uporządkowanych zwrotek czterowierszowych, w jednakowym rytmie zrównoważonego 13-zgłoskowca. Tu istotnie forma nie odpowiada treści, natomiast »Deszcz jesienny« (»Dzień duszy« 42—4), jednakowym równym ryt-

mem powtarzających się jednostajnie 3-zgłoskowych członów zaznacza bardzo dobrze monotonność samego opisywanego zjawiska, kiedy to:

O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny
I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny.

Staff używa jednak i wierszy nieregularnie mieszanych, np. w tymże zbiorze znajduje się obszerny utwór »Wejmuta«, będący wyrazem uczucia niepokoju, trwogi, strachu, wreszcie przerażenia i głębokiego smutku. W innym zbiorze, »Sny o potędze«, w wierszach nieregularnie mieszanych są napisane: »Trwoga«, »Ślepiec spętany«, »Miłość«, »Ogród uśpiony«. W dwu ostatnich utworach trafiają się też i wiersze arytmiczne, np. w »Miłości«:

Niech zmilkną wszystkie inne pieśni weselne...
Ujrzały oczy nasze
Rzeczy wielkie, dziwne, bez nazwiska,
Rzeczy, do których niemowlę uśmiecha się we śnie,
Rzeczy, które wieczorną przeczuwaliśmy tylko godziną,
Gdy tęsknoty do naszych zapartych wrót kołatały,
Odsłoniły nam lica postaci dziwne, tajemne...

Nadto pomiędzy wierszami z rytmem ustalonym, tradycyjnym, trafiają się arytmiczne; tak samo w »Ogrodzie uśpionym«. Rytmiką bardzo kapryśną odznacza się »Bajka« (»Ptakom niebieskim«), złożona z wierszy krótkich, niekiedy nawet 2-zgłoskowych, żeńskich lub męskich rymowanych.

Interesujące są utwory Staffa p. t. »Śladem stopy antycznej« w zbiorze: »Uśmiechy godzin« na sposób metrów klasycznych ułożone. Dwa takież znajdują się w zbiorze: »Ptakom niebieskim«. Tu na str. 219 znajdujemy rymowane naśladowanie heksametru, gdzie rymy są ułożone w porządku tercyn (»O wielkiej radości«):

Siądźcie, a ja wam opowiem, o bracia moi, żniwiarze,
Jakem wasz trud pokochał, dłonie na chleb pracujące,
Siewy i żniwa, południe i lato, co niesie plon w darze.

Niech mnie słuchają łany, kłosem się niebu modlące...
Długom był chory, znużenie mroków oczy mi ćmiło,
Choć i wówczas tak samo, jak dziś świeciło już słońce i t. d.

Skandować wiersze można na sposób heksametru, jeśli zaś je czytamy według wymagań nowoczesnej rytmiki, otrzymujemy w każdym wierszu dwa człony: 8 + 8 (w wierszach

dziewięciu), 7 + 8 (w sześciu), 8 + 7 (w dwu) i 8 + 9 (w dwu). Każdy człon dzieli się na rytmiczne cząstki 3- lub 2-zgłoskowe, które w najrozmaitszym porządku następują po sobie, zawsze jednak na końcu każdego członu stoi cząstka 3-zgłoskowa. Gdy człony wiersza są równe, niezawsze w nich cząstki rytmiczne układają się jednakowo, np. w wierszu pierwszym: 2 — 3 — 3 + 3 — 2 — 3, albo: »I stopy wasze oblewał | bujnych łez szczęsnych napływem«, 3 — 2 — 3 + 2 — 3 — 3.

Innego rodzaju wiersze sześcio-cząstkowe mamy w tymże tomie na str. 228 (»O miłości wroga«): akcenty w nich są tak rozłożone, że nie można odnaleźć tu podobieństwa do heksametrów, a mimo to wiersze nie mają ustalonej liczby zgłosek: zamiast 7 + 7, wiersz czwarty ma ich 8 + 7, a szósty — 9 + 8.

Tyś mnie spotwarzył, bracie, tyś proch mi cisnął w oczy —
Jam twarz swą w źródle umył, w tobie się dusza mroczy.
Tyś mnie zasmucił, bracie, tyś płaszcz mi zdarł na mrozie —
Jam piękną nagość swą ujrzał, twa dusza marznie w grozie.
Tyś mnie przestraszył, bracie, twa dłoń mi spichrze pali —
Ja żebrząc pokory się uczę, twa dusza na głód się żali.
Tyś mnie ukrzywdził, bracie, tyś zranił moją miłą —
Jam ją ukochał bardziej, twej duszy krwi ubyło.
Tyś cios mi zadał w duszę, co miłość swą ci dała —
Jam bolem się oczyścił, a dusza twa skonała.
Klęknijmy razem, bracie... Mogiła się otwarła —
Módlmy się za twą duszę, co nieszczęśliwie zmarła.

Wiersze, pisane »Śladem stopy antycznej«, nie mają rymów:

W świata | tajną za- | wiłość wpa- | trzonym dwom życia piel- | grzymom
Pyta- | jącym zbyt | często: | czemu? | roz- | błysła za- | gadka
W ziemi ro- | dzącej | włoskie | wino | i | greckie po- | sągi,
Którym | złe zapo- | mnienie | pod | darń je | kryjąc zie- | loną
Było łas- | kawsze, niż | pamięć | ludzka, | krad- | nąca świę- | cone
Pięknem | głazy dla | swoich | domostw co- | dziennych na | ciosy.

Z przytoczonych tu kilku wierszy już widać, że każda stopa może mieć dwie lub trzy zgłoski i tylko przedostatnia stale liczy trzy, ostatnia zaś dwie zgłoski. W każdej też przy skandowaniu na sposób antyczny akcent pada na pierwszą zgłoskę. Wiersze nie mają jednakowej liczby zgłosek, choć wahania tej liczby nie są wielkie: w pierwszej połowie wiersza zawsze bywa jedna lub dwie stopy dwuzgłoskowe, w drugiej zaś — jedna lub dwie stopy trzyzgłoskowe. Najczęściej tak się składa, że wiersz liczy 15 lub 16 zgłosek, z czego na pierw-

szą połowę stóp wypada ich 7 lub 8, a na drugą także 7 lub 8; zwykle więc podział ten wyraża się cyfrowo: 7 + 8, 8 + 7, albo też 8 + 8.

W ten sposób jednak te heksametry są czytane przez tych tylko, co mają wykształcenie klasyczne i wprawę w czytaniu sześciostopowców antycznych. Przyzwyczajeni do rytmu naszych polskich wierszy, mamy skłonność i te naśladowane czytać według sposobu domowego, t. j. przy uwydatnianiu o ile możności granic wyrazowych i bez szczególnych usiłowań do równomiernego rozkładania akcentów. Otóż na sposób domowy przeczytamy te wiersze w sposób następujący:

W świata | tajną | zawiłość || wpatrzonym | dwom życia | pielgrzymom,
Pyta- | jącym | zbyt często, || czemu? |— rozbłysła | zagadka
W ziemi | rodzącej | włoskie || wino | i greckie | posągi,
Którym | złe zapo- | mnienie || pod darń je | kryjąc | zieloną,
Było | łaskawsze, | niż pamięć || ludzka | kradnąca | święcone
Pięknem | głazy | dla swoich || domostw | codziennych | na ciosy.

Otrzymaliśmy więc wiersze w liczbie 6, liczące od 15 do 16 zgłosek, przecięte średniówką na dwa prawie równe człony; jednakże niekoniecznie muszą one być równe, gdyż wiersz, liczący 16 zgłosek, — może się dzielić na 8 + 8 (jak to jest w wierszu piątym), albo 7 + 9 (jak w wierszu pierwszym). Najczęściej bywa podział 7 + 8; ściślej mówiąc, w 47 wierszach pierwszego z utworów, tworzących cykl »Śladem stopy antycznej«, znajdujemy wahania w granicach od 15 do 17 zgłosek, mianowicie 4 typy wierszy: 8 + 9 (wierszy 2) 8 + 8 (wierszy 13), 7 + 9 (wierszy 2), 7 + 8 (wierszy 30); innemi słowy, w ogromnej większości wierszy wahanie wynosi tylko 1 zgłoskę, przyczem często obie połowy wiersza są równe (8 + 8), najczęściej zaś druga część jest o 1 zgłoskę dłuższa od pierwszej (7 + 8). Poza tem jeszcze uderza nas to, że prawie wszystkie wiersze (z wyjątkiem dwu), zaczynają się od »stopy« 2-zgłoskowej, oraz prawie wszystkie (z wyjątkiem trzech) kończą się trzyzgłoskową »stopą amfibrachiczną«; bezpośrednio przed średniówką najczęściej przypada »stopa amfibrachiczna«, rzadko »trochaiczna«. Przy końcu mimowoli poeta wpada w rytm bardzo ujednostajniony, mianowicie ostatnie 7 wierszy dzielą się na elementy rytmiczno akcentowe, liczące zgłosek: 2 — 2 — 3 + 2 — 3 — 3:

I pod skwarem słonecznym skwarnych omdlałych południ
Boski ogień rozkoszy wnikał nam w członki strudzone.

Ciepły wietrzyk nam skronie cichym opieszczał powiewem
Sny i myśli pod niebo lekkim wzbijały się ptakiem,
Dobra słodycz i spokój w piersi spływały z bezkresów...
A nad głowy naszemi jaśniał gwiazdami Wóz Wielki
Wiecznie gotów do jazdy w światy Marzenia i Piękna.

Również w dalszych utworach rytm się wytwarza w ten sposób. że nigdy nie bywa tak. żeby np. przedśredniówkowy człon wiersza miał 9 zgłosek (3 — 3 — 3), a pośredniówkowy 6 (2 — 2 — 2), lub odwrotnie: każdy z członów zawiera i 2- i 3-zgłoskowe cząstki: zwykle dwie dwuzgłoskowe i jedną 3-zgłoskową w pierwszym członie, oraz jedną dwuzgłoskową i dwie 3-zgłoskowe w członie drugim (pośredniówkowym).

Usterki zdarzają się rzadko, np. wadliwy (jambiczny) akcent w pierwszej »stopie« wiersza:

A duch | musi | twe pęta | zrzucić | i wolność | odzyskać

Pouczającym jest wiersz:

Dumną | śmiercią | spłaciłaś | z kata | zemściwej | prawicy

zdawałoby się, że ze względów językowych lepiej było użyć wyrazu *mściwej*, niż niezwykłego *zemściwej*, ale ten ostatni wyraz lepiej odpowiada typowemu połączeniu cząstek rytmicznych: 2 — 2 — 3 + 2 — 3 — 3.

Takie dzielenie na cząstki niezawsze jest zupełnie pewne, mianowicie tam, gdzie musimy jeden wyraz na dwie cząstki podzielić, bo wówczas niema stałej między niemi granicy, np.:

Teraźniejszością niezgięty, niezatrwożony przyszłością.

Dzielimy go w ten sposób:

Teraź- | niejszością | niezgięty | nieza- | trwożony | przyszłością

ponieważ w wielozgłoskowych wyrazach polskich wyraźniejszy akcent poboczny pada na pierwszą, niż na drugą zgłoskę, a więc nie: teraźniej-| szością, niezatrwo-| żony.

Jeden z tych utworów, na sposób antyczny pisanych, ma rymy, poza tem jednak rytm wierszowy układa się zupełnie tak samo, jak w utworach innych; dziwnem jednak niedopatrzeniem autora (w wydaniu z r. 1910), jeden wiersz tu został zupełnie zepsuty. Oto pierwszych 8 wierszy:

Pochwalone bądź, boskie Morze, Talatta, Talatta!
Że choć nas już nie będzie, twa fala pianą skrzydlata
Szumieć będzie niezmiennie, o Morze zmienne wieczyście,
Jak następstwo pokoleń i jako lasu są liście.
Ty, co chłoniesz w dal modrą najdroższe z oczu nam żagle,

Kochać ucząc nas zmianę, wszystko, co znika, mrze nagle:
Mężnie żegnać nas uczysz, czyniąc z nas tęsknot przegońce,
Wita | jące na- | dzieją już | wschód, ledwo | zaszło w mrok | słońce.

Ostatni wiersz jest wadliwy w rytmie wskutek mnogości akcentów, które trzeba w czytaniu przytłumić.

Cały ten utwór rymowany z jedynym wyjątkiem 8-go wiersza przedstawia w pierwszym członie typ rytmiczny: 2 — 2 — 3, w drugim zaś: 2 — 3 — 3, lub 3 — 2 — 3. Cóż to znaczy? że wiersze, pisane, śladem stopy antycznej w ogólności zbliżają się rytmem do wierszy nowoczesnych, a te tutaj, rymowane, stają się nagle już wręcz wierszami równozgłoskowemi, liczącemi po 15 zgłosek, typu stałego 7 + 8. Tenże typ wierszy mamy w utworze Staffa »Jakżeś smętna«... przytoczony u Kazimierza Wóycickiego [1]).

Zwrotki Staffa bywają nieraz obszerne, często z jednostajnych wierszy ułożone z rymami w różny sposób przekładanemi, np. »Zbrodnia« (»Dzień duszy«) z 11-zgłoskowców z rymami a b a b b c b c c; »Syn marnotrawny« (tamże) wiersze 3 + 4, rymy a b b a a b b a; »Serce o serce« (»Uśmiechy godzin«) wiersze takie same, rymy rozłożone inaczej: a b a b c c d d. W zbiorze »W cieniu miecza« — »Serce korsarza« 10-wierszowe zwrotki z wierszy 11-zgłoskowych: a b a b c b c d c d; tamże »Zgon wojownika« zwrotki z 9 wierszy 13-zgłoskowych a b a b b c b c c (więc tak samo jak w »Zbrodni«). Cztery utwory (»W cieniu miecza« — »Bryły Michała Anioła«, »Dyskobol ziemi«, »Stwórca żywiołów« i »Falanga tragiczna) są ułożone w tercynach. Tak samo »Zdobywca« (»Łabędź i Lira«), »O strzesze naszej« (»Pieśń o skowronku«).

Z wymienionych rodzajów zwrotek jeden zwraca na siebie szczególną uwagę przez to, że w 8 wierszach powtarzają się tylko dwa rymy (»Syn marnotrawny«). Z tercyn zaś odbiegają od typu zwyczajnego te, które składają się z wierszy żeńskich i męskich: »Wielka godzina« (»Gałąź kwitnąca«): 5 + 6 i 5 + 5[1]; naturalnie żeńskie rymują z żeńskiemi i męskie z męskiemi. Niezwykłym jest utwór »Milcząc« (»Gałąź kwitnąca«), gdzie rymują z sobą wiersze bardzo krótkie, składające zwrotkę 6-wierszową: »Pod modry blask Miesiąca Dary swych łask Niosąca Przychodzisz ku mnie Nocą« i t. d., więc

[1]) »Stylistyka i rytmika polska«, Warszawa 1917, str. 173.

4^1a, 3b, 4^1a, 3b, 5c, 2d; oba ostatnie wiersze rymują z odpowiedniemi wierszami następnej zwrotki.

Staff lubi powtarzać rymy; już o takich zwrotkach jak w »Skarbach« (»Dzień duszy«), gdzie zwrotka składa się z sześciu 13-zgłoskowców z rymami a b a b a b, niema co mówić, ale inne trzeba wymienić: w tymże zbiorze »Nasza noc« w sześciu czterowierszowych zwrotkach ma powtarzające się rymy a b a b; w zbiorze »Ptakom niebieskim« 9 wierszy »Przypomnienia« powtarzają rymy a b c; tamże 8 wierszy »Strofy« mają rymy a b; 14 wierszy »Tak młodość śpiewaj« również tylko 2 rymy. W »Uśmiechach godzin« — »Gdzieście odeszły?«, zwrotka składa się z wierszy 11-zgłoskowych żeńskich z rymem a i męskich z rymem b; układ jest taki: a b a a b a; to się trzy razy powtarza a nadto w każdej zwrotce brzmi jednakowo wiersz trzeci i szósty, mianowicie wiersz pierwszy w zwrotce pierwszej: »O, snów młodzieńczych blade narzeczone«, jest wierszem szóstym w zwrotce 1, 2 i 3, a wiersz: »Gdzieście odeszły? w jaką świata stronę«, jest trzecim w zwrotce 1, 2 i 3 i wreszcie jako wiersz nadliczbowy, siódmy, zwrotki trzeciej, zamyka całość. »W cieniu miecza« — »Przeczucie« z trójwierszów złożone: 7 + 5^1a, 7 + 6b, 7 + 6b; trójwierszy jest pięć, w każdym powtarza się rym a. W zbiorze »Łabędź i Lira«, jeden tylko rym męski ma dziesięciowierszowa pierwsza »Pieśń Hafisa« w rytmie 4 + 4 + 4 + 3^1.

Nagromadzenie rymów bardzo niezwykłe przedstawia »Duszy tęsknica« (»Uśmiechy godzin«):

Duszy tęsknica w lica księżyca
Patrzy, spokojem gwiazd się nasyca,
Lekiem z błękitów czary
Za słodycz nocy po dziennej męce
Pręży dziewczęce ręce w podzięce
W dal, w gwiezdnych dróg bezmiary.

Druga zwrotka ma 3 rymy tylko w wierszu piątym:

To cisza śpiewa, drzewa owiewa.

Ale nie ma już tego zwrotka trzecia.

Poeci unikają rymowania na te same wyrazy; Staff właśnie używa umyślnie takich rymów w »Ziarnie miłości« (»W cieniu miecza«):

Nie skarżę się, rzekło serce, że mnie rzucono na ziemię.
Ziarno wyrosło ku niebu, bo je rzucono na ziemię.

Nie skarżę się, rzekło serce, że napojono mnie łzami.
Ziarno wykwitło bogatym kłosem, pojone ros łzami.
Nie skarżę się, rzekło serce, że dusza brata to kamień.
Ziarno na chleb się zmieniło, upadłszy na młyński kamień.
Ty nie wiesz, mój bracie, ile bólu dłoń zadać twa może,
Lecz me cierpienie i ból mój jeno ci dobrem być może;
Jeden miłości łan wydał i serce moje i zboże.

Rymy te doskonale zaznaczają paralelizm myśli, zawartych w każdym dwuwierszu.

Powtarzanie wyrazów z jednostajnością rymów łączy się w utworze »Nad wodą« (»Łabędź i Lira«):

Nie utaisz ty przede mną wodo,
Wodo, wodo polnego strumienia,
Swego smutku, choć z taką przygodą
Gwarzy fal twych szept z duszą milczenia.

We wszystkich pięciu zwrotkach pierwszy wiersz kończy się wyrazem »wodo«, wskutek czego utrzymuje się jeden rym w nieparzystych wierszach wszystkich; drugi wiersz każdej zwrotki zaczyna się od wyrazów: »wodo, wodo«. »Sad w słońcu« (w zbiorku »Sady«, Warszawa 1919) ma cztery 6-wierszowe zwrotki; w każdej wiersz trzeci rymuje z piątym a drugi z szóstym, natomiast we wszystkich zwrotkach wiersz pierwszy i czwarty mają wspólny rym *-usy*. »Zorza zachodnia« (»Łabędź i Lira«) ma niezwykłej budowy 17 zwrotek 6-wierszowych: 7 + 6a, 5 + 6b, 8a, 5c, 6b, 7 + 6c:

Nigdy nie syty jestem twego barw przepychu
I twego smętku, o, słońca zachodzie,
Kiedy zmierzch zwolna, pocichu
Przenika serce
I w łagodnym chłodzie
Spowija mrokiem drzewa i równin kobierce...

Staff w ogólności jest mistrzem formy, którą opanował w bardzo wysokim stopniu; pod tym względem bardziej się on zbliża do poprzedniego pokolenia, niż do najmłodszych, którzy mniej dbają o formę, jakkolwiek wcale jej nie lekceważą, przynajmniej ci z nich, co już wystąpili z większemi nieco zbiorkami swoich poezyj.

Pierwszy z takim zbiorkiem wystąpił **Juljan Tuwim** (ur. ok. r. 1898), nazwawszy go »Czyhanie na Boga« Warszawa 1918. Zaraz na początku wypowiedział w nim swoje credo poetyckie p. t. »Teofanja«:

Idziesz! Przeczuwam ciebie! Jak daleka łuna,
Czerwieni się olbrzymia moc błyskawicowa!
Widzę cię, święta moja wizjo złotostruna!
Widzę cię — świtasz — idziesz, o Poezjo Nowa!

Choć nie dostrzegłem jeszcze twojego oblicza,
Z którego Bogiem tryśnie wieków treść ukryta,
Wiem, że będziesz szalona, będziesz tajemnicza,
O Duszo, która idziesz, w której przyszłość świta!

A będzie ci na imię groźno, twórczo: »Jestem«.
Obejmiesz sobą wszystko, tyrańska, potworna!
I objawisz się światu — Ognia Manifestem:
»Przyszłam po sny szaleńców, ksieni niepokorna!«

Pokrewne myślami jest jego »spojrzenie w przyszłość« p. t. »Poezja«, która zaczyna się od słów:

Będę ja pierwszym w Polsce futurystą.
A to nie znaczy, bym się stał głuptasem,
Co sport z poezji czyni i z hałasem
Udaje maga, a jest tylko glistą...

nie boi się też posądzeń o uleganie cudzym wpływom:

»Wpływy?« Ja wpływów nie wstydzę się wcale!
To duma moja, że Bożych olbrzymów
Uczniem się stałem! Że wśród moich rymów
Znajduję echa, co dźwięczą wspaniale!
Że dusza moja znalazła Patronów
Śród lat minionych, śród ofiarnych dymów
Wielkich Kapłanów — nie pośród histrjonów,
Mimów i mydłków, zdobnych w póz blachmale,
Nie śród wymoczków, nędznych epigonów!

Spotykamy się tu ze starymi znajomymi: z wierszami równorytmicznemi, które jednakże potem przechodzą w tym utworze w nieregularnie mieszane, jak tylko poeta więcej zaczyna ulegać falowaniu gwałtowniejszych uczuć, co także widzieliśmy już oddawna u tych »olbrzymów Bożych«, o których Tuwim wspomina. Utwór zamyka się dwuwierszem o rytmie zupełnie swobodnym:

Słyszeliście już taką pieśń: przybyła z za oceanu, wspaniałym potokiem płynęła z ust barda siwobrodego.

Ja zaś ku chwale imienia ojczyzny swojej przeszczepiam obce pędy na Drzewo Rodzime na krzepki Dąb Polski.

Nie gardzi więc Tuwim żadną z form dawniejszych: jego »Przymierze« ma zwrotki z wierszy dzielących się na drobne

człony 3 + 2 + 3, a choć w jednym z nich miejsce średniówki przypada w środku wyrazu, nie szkodzi to jednostajności rytmu, gdyż rozłożenie akcentów pozostaje to samo. Ostatnia zwrotka brzmi:

Że Bóg nam sady hoduje,
Bóg jasny dom nam buduje
I tańcząc kroki odmierza;
Słońce do Boga się śmieje,
A ponad domem jaśnieje
Tęcza na- | szego przymierza.

»Wiosna« składa się z mieszanych 8- i 7-zgłoskowców, »Mądrość« i »Chrystus« mają wiersze jednostajne 7 + 7, sprzężenie wierszy 8-zgłoskowych ze stale powracającym okrzykiem »Chrystusie!« tworzy wdzięczne zwrotki:

Jeszcze się kiedyś rozsmucę,
Jeszcze do Ciebie powrócę,
Chrystusie...
Jeszcze tak strasznie zapłaczę,
Że przez łzy Ciebie zobaczę,
Chrystusie...
A taką wielką żałobą
Będę się żalił przed Tobą,
Chrystusie...
Że duch mój przed Tobą klęknie,
I wtedy serce mi pęknie,
Chrystusie!...

»Śmierć« ma zwrotki z wierszy 5 + 4 i 6 + 4 z powtarzaniem się westchnienia: »Mój Boże...«

Przyniósł jej kwiaty o jesieni,
(Mój Boże...)
Tuberozy przyniósł jej śmiertelne.
I byli w miłość zapatrzeni,
(Mój Boże...)
W jakieś wielkie szczęście niepodzielne...

Powtarzają się wiersze w utworze p. t. »Ja«, gdzie mieszają się wiersze głównie 9- i 10-zgłoskowe z przymieszką 3-, 7- i 8-zgłoskowych, a ostatni wiersz ma aż 15 zgłosek: 7 + 8.

Tuwim opisuje, »Jak wiersz powstaje«:

Liryzm przedziwny. Liryzm chwil.
Css... Czeka dusza na zdarzenie,
Na nieuchwytne »coś«... (wzruszenie
I styl odczuwań, ton i styl...)

A potem — słowo. Pierwsze z słów
Zwykle jak błysk przez myśl przechodzi
I w samo sedno stylu godzi,
I każe duszy: dalej mów!

A wtedy — wicher. Wtedy — szał!
Mus i tyrański rozkaz chwili!
A potem spokój. Skroń się chyli
I jeno łkałbyś, słodko łkał...

Typy wierszy: $5 + 3^1$, $5 + 4$. Oryginalne są rytmy w utworze »List«; każda zwrotka składa się z wierszy: $3 + 5$, $1 + 1$, $3 + 5$, 4^1:

Śnieg pada... pada bezgłośnie
Patrz — śnieg...
Na duszę dziewczęcą twoją
Całunem legł.

Przystosowanie rytmu do treści wiersza cechuje utwór »Na noże«:

Dzika gra, straszna gra!
Oczy płoną, serce gorze!
Który? Dwóch z nas być nie może
Albo ty, albo ja.
Raz — dwa, raz — dwa
Na noże!
Krwi! Krwi! Tak jak zwierz
Żarem tchnę, wzrokiem palę...

Wiersze z rytmem nieustalonym, dzielącym się na cząstki dwuzgłoskowe z silną przymieszką wyrazów silnych, jednozgłoskowych, szybkich jak błysk noża. Wiersze z rytmem nieustalonym są w »Patos dali«, przyczem i różnią się one budową od wierszy tradycyjnych, przypominając raczej rytm wierszy wolnych:

O rzucie mój! O, oddalenie w nieskończoność!
Cisnę źrenice w najdalsze przestrzenie
W jakieś zupełne twórcze oderwanie — — —
(O, muzyko, muzyko dali złocistej!...)

I dalej także gdzie niegdzie trafiają się wiersze typu $5 + 6$ (jak tutaj wiersz drugi i trzeci), ale inne są arytmiczne. Podobnie też Tuwim napisał »Pieśń o radości i rytmie«:

Na niebie gwiazdy zabłysły.
W przestrzeni — miljardy wszechświatów.
Cisza.

Wspieram czoło na dłoni i myślę.
Nie śnię.
Obudziła się we mnie wielka Rzeczywistość...

Podobnie, ale dłuższemi okresami napisana »Miłość«. Tutaj można dzielić rytm według poczucia własnego ucha, natomiast w »Dziedzilji« poeta porozrzucał przygodnie rymy, z któremi zazwyczaj łączymy pojęcie końca wiersza. Typograficznie nie dzieli się on na wiersze ani zwrotki; wygląda jak zwykły obrazek, prozą pisany:

Przeciężkie dojrzewanie zbóż. Dziewczyny z drżeniem czekają, czy już? O, cudne okrąglenie piersi! O krwi! I czują jakieś przelewania w ciele, jakaś nieznana budzi się moc... O biódr dziewczęcych wygięcia przecudne! Długie, słoneczne, żmudne, gorące dni! O, dojrzewanie dziewicze upojne. O, niespokojne, tajemnicze chęci kochania! Kwitnienie. O, mocy słodka i znojna! O, sny rozkwitłe w parną letnią noc! Przeczuwań chwile! Chwile dziwnych, trwożnych zagadek!

A słońce patrzy, a pali, lśni i dziwne siły wlewa do krwi, i coraz więcej, coraz goręcej kocha się słońce we krwi dziewczęcej...

Z łatwością odnajdujemy tu wiersze tradycyjne, pomieszane w nieporządku i poprzegradzane wyrażeniami, nie mającemi toku wierszowego, a jednak całość układa się w rytm jakiś nieokreślony a mimo to wyraźny, który właśnie rytmem wolnych wierszy nazywamy.

Tuwim w zbiorku ostatnim: »Sokrates tańczący« dał też niektóre nowe rytmy lub sprzężenia rymów. Tak więc »Siódma jesień« w 28 wierszach ma 7 rymów, z których występujące wcześniej powtarzają się częściej niż inne (najczęściej a, mniej często b, jeszcze rzadziej c i t. d.), co tworzy szczególny rodzaj muzyczności. Krótki utwór »Pochwalam sprawę dwojga ciał« ma wiersze długie typu $8 + 7 + 4^1$. W »Colloquium niedzielnem na ulicy« Tuwim naśladuje wiersz »wolny« Norwida w jego »a Dorio ad Phrygium«. Treść wiersza jest codzienna, bez przymieszki poezji, wiersze bez określonego rytmu, liczące od 21 do 12 zgłosek.

Powybieraliśmy wszystkie rytmy Tuwima, z takiego lub innego względu zwracające na siebie baczniejszą uwagę: widzimy, że niema tu żadnych kurjozów: Tuwim umie posługiwać się środkami technicznemi, wyrobionemi już dotychczas, i niekiedy wcale zręcznie przystosowuje je do natury i biegu swych uczuć i wyobrażeń.

Antoni Słonimski »Sonety« swoje (Warszawa 1918) układa w rytmach jednostajnych ale niezawsze jednakowych; najczęściej rytm jest 13-zgłoskowy (7 + 6), czasem 10-zgłoskowy (4 + 6), przyczem tylko dwa rymy powtarzają się w całym utworze: »Jako charty spuszczone ze smyczy«; podobnie w sonecie XI, złożonym z 13-zgłoskowców. Słonimski też napisał sonet o sonecie:

Słowa wolno płynące, które się kojarzą,
Tworzą cztery w sonecie początkowe wiersze.
Uwerturą są cichą, zanim fale szersze
Nie wypłyną pod rymu baczną mocną strażą.

Gdy w następnej już zwrotce obraz jasną twarzą
Błyska, strojny w kolory, w akcenty najszczersze
Wraz ostatnie w sonecie najważniejsze wiersze
Antytezą wytworną wdzięczny obraz darzą.

Trubadurów wędrownych nęcąc brzękiem monet,
Swej kochance niejeden prowancki baronet
Dawał hojnie wiązankę z cudzych słów płomienia.
A ja oto, by przykład dać przeciwstawienia,
W obcą formę zakuwam dziś moje cierpienia,
Aby cudzej kochance złożyć własny sonet.

»Słowo« składa się z jednakowych zwrotek: 5 + 4a, 5 + 3^1, 3, 5 + 3^1:

Jeszcze pamiętam, z kart Iljady
Gdy dzieckiem blady w cieniu drzew
Pallady
Skrzydeł na czole czułem wiew,

Jeszcze pamiętam, wtedy rosła
Żądza burząca we mnie krew,
Wyniosła,
Jako Achilla boski gniew.

Umieszczony w »Pro Arte« utwór Słonimskiego »Sztuka«, tworzy zwrotki z 5- i 6-zgłoskowców, między któremi są dwa wiersze dłuższe 9-zgłoskowe z rytmem 3 — 3 — 3:

W miedzianym podźwięku
  Drewniany brzmi stuk
Gdy z tarczą na ręku
  I z chartem u nóg.
W jarmarczne wypadasz namioty,

Gdy oczu kolisko
  Otwarte i ust

Otoczy cię blisko,
Wybucha z pod chust
Twój tors obnażony i złoty.

Jarosław Iwaszkiewicz wydał w Warszawie r. 1919 »Oktostychy«, zbiór wierszy, gdzie istotnie przeważająca część utworów zamyka się w ośmiu wierszach jednostajnych, zwykle parzysto rymowanych. Pisze o nich w »Prologu«:

Czasem spokojny smęt przez chwilę mi zamąca
Jesienny złoty grot zachodzącego słońca.

Dusza czująca ma odwiecznych wspomnień echa
Do tych świetlanych plam łagodnie się uśmiecha.

Z promieni dobrych tych samotnej mojej psychy
Rodzi się pereł rząd, nizane oktostychy.

I gdy przychodzi znów dni bezsłonecznych bladość,
To w naszyjniku tym jest cała moja radość.

Niezawsze są tu wiersze tego typu: 6' + 7; owszem, rytm ich bywa różny, np. 3 + 3 + 3 + 3 + 3:

Już niema tej wody wiosennej, Marysiu, ej niema...
Zostało nam tylko dusz naszych głębokie problema...

Gdzie indziej zmieniają się wiersze żeńskie i męskie: 3 + 4 + 3 + 4, 3 + 4 + 3 + 3¹ (»Przechadzka sentymentalna«):

Milczenia położywszy na naszych skarbach dłonie,
Idziemy zasłuchani w zmrokowy wody toń...

Licencje w rymach są znaczne, np. *amulet — Thule, konie — w dłoni*, niekiedy poeta umyślnie rymy zastępuje przez asonancje: np. w »Spotkaniu«:

W baldachimy altany, kędy stoją rzędem
Rozwiane złote chmury w paciorkach jarzębin,
Gdzie winogron purpura namioty ci sprzędła,
Wychodzisz na spotkanie z malw płomiennych grzędy.
Promień przez winne sploty i liście opuncji,
Jak w aureolę, w złote ozdabia cię punkty,
A ja najsłodsze wotum przed twój wizerunek
Składam na twoich uściech koral pocałunku.

W pierwszym czterowierszu przedostatnia zgłoska ma stale -ę-, w drugim -un-. Ale i Iwaszkiewicz lubi mnożenie rymów a także powtarzanie: »Indes galantes« mają 8 rymów męskich na -i, inne powtarzanie efektowne rymów znajdujemy w »Ogrodniczkach«:

Panieneczki mieszczaneczki polewają ogródeczki,
Posypują żółtym piaskiem drobne, kręte, wąskie steczki.
Paniczyki (och, okrzyki!) zińje, fuksje i goździki,
Rezedowe wonne grządki, pieski, kotki i króliki.
Zakasawszy swe spódniczki, z falbankami perkaliczki,
Panieneczki mieszczaneczki, panieneczki ogrodniczki.

Za sztachetą ktoś karetą przybył. Czarne stoją konie,
Stoi rycerz czarny w masce, w czarnym płaszczu z kosą w dłoni.

»Uty« przedstawiają różne kombinacje podobnych zgłosek i pełnych rymów; przytaczamy dwa z tych króciutkich utworów:

1. Łąk kampanule
Dzwonki tulą swe pąki
Między ulów domki;
»Miodem wonne koronki«,
Mówi Sully Prudhomme.

2. Pachną dziewanny,
Bławatki dzieciństwa snem,
Dzieciństwem (psst!) pstrem
(W wodzie dziewiczej pstrągi)
Dziedzictwem idę swem.

Wszystkie w liczbie pięciu mają po pięć wierszy, w których autorowi bardziej chodziło o brzmienie wyrazów niż o ich znaczenie. »Deszcz«, składający się z wierszy 4 + 4 + 4 ma dwa rymy, i to podobne: -ane i -any:

Smugi jasne, smugi srebrne, smugi szklane,
Srebrnowłose, srebrnodźwięki, ukochane,
W waszym szepcie miodopłynne są peany,
Smugi deszczu, szklane kulki, pieśni szklane!

W drugim czterowierszu porządek rymów odwrócony. W dwu oktostychach systematycznie autor sprzęga wyrazy jednozgłoskowe, rymujące z przedostatnią zgłoską końcowego wyrazu wielozgłoskowego w wierszu następnym, np. »Światło«:

Ustaje w cieniu sinym mój znużony koń
A ja wyciągam w przestrzeń moje jasne dłonie i t. d.

W »Białych słonecznikach« tak samo. Wszędzie tu mamy wiersze jednostajne lub jednostajnie zmienne; gdzie indziej rytm waha się w granicach paru zgłosek, np. w »Późnem przebudzeniu« wiersze mają od 12 do 14 zgłosek, przyczem człony 7 i 6' są tu równorzędne; jeden wszakże wiersz ma zgłosek 12, nie dzielących się na 6' + 6', lecz na 5 + 7: »Patrz, mamy dzisiaj poranne swe południe«. Trudny do pochwycenia rytm jest w oktostychu »Włosy«, gdzie z wyjątkiem wiersza przedostatniego liczącego 16 zgłosek, wszystkie inne są 18-zgłoskow-

cami, jak je podzielić jednak na równomierne cząstki rytmiczne, któreby dawały jakiś rytm, wpadający w ucho, nie wiemy. Najbardziej jeszcze zgodnym z budową większości (ale nie wszystkich) wierszy byłby podział na 7 + 5 + 6 (wiersz przedostatni na 7 + 3 + 6):

Mieszając ogień, wino, || miód, bursztyn wonny, || i runo, i kłosy
Stworzył Jehowa namiot || płomienny, twoje || Samsonowe włosy
Jak baldachim w wiecznej ot- | chłani zawiesił || w przepaści astralnej,
Tajemnicę najgłębszą || włożywszy w każdy || ich zawój spiralny.
Lecz ja krwawiący stanę || na czarnej szczerbie || murskiego wyłomu,
Powołam sto pochodni, || sto psów wyjących, || bronić będę domu.
Tysiąc pochodni! Więcej!! || Nie zgasi || ich potop ognisty
Grzywy polarnej włosów || zorzy — jak treść o- | ceanu — falistej.

Mimo takiego podziału, nawet wiersze, w których średniówka nie przypada w środku wyrazu, nie mają łatwo pochwytnego rytmu. W ogólności z »futurystów« pierwszy Iwaszkiewicz dostarczył nam rysów formalnych zupełnie nowych, ale zarazem też takich, z któremi ucho polskie z trudnością tylko pogodzićby się mogło, i wątpić można, czy do nich przywyknie.

W przeciwieństwie do Iwaszkiewicza **Kazimierz Wierzyński** (Wiosna i wino, Warszawa 1919 Kraków) ogranicza się do zwykłych rytmów tradycyjnych, układających się w jednostajne szeregi albo w prostej budowy zwrotki. Nastrój jego pogodny, wiosenny, nadaje urok jego wierszom, które tylko niekiedy przybierają mniej zwykłą formę; np. rytm 3 + 3 + 3 + 3:

Zielono mam w głowie i fjołki w niej kwitną,
Na klombach mych myśli sadzone zamłodu...

»Dzieci w parku« mają powtarzające się wiersze według typu pantum: drugi i czwarty powtarza się jako pierwszy i trzeci w zwrotce następnej. W niektórych utworach wiersze nieregularnie się mieszają, np. w opisie burzy wiosennej (str. 20 do 21).

Inni poeci, pisujący w »Zdroju«, także najczęściej trzymają się form rytmicznych dawniej wprowadzonych do literatury, mieszając niekiedy różne ich rodzaje. Tak np. u **Wacława Husarskiego** w tłumaczeniu Pawła Claudela »Między wiosną i latem najświętsza godzina« (V, r. 1918), znajdujemy wiersze rymowane, nieregularnie mieszane, tak zw. wiersze wolne, oraz ustępy w prozie poetycznej. Mała próbka wierszy

rymowanych z kantaty na 3 głosy: Laety, Fausty i Beaty, wystarczy do wyrobienia sobie pojęcia o tej technice:

L. Między wiosną i latem najświętsza godzina...
F. Godzina jedna, zanim lato się poczyna...
B. O, sny! o, śnienia bezsenne, zanim słońce się zbudzi promienne!
L. O, nocy, nocy bez cienia!
F. Ptasząt pełna szczebiotnych bez końca i pieśni śród ciszy, którą duch słyszy w chwili milknienia...
L. Liści pieśń i tchnień wątłych, i szmerów, i słów cichszych, niż śnienie...
F. Wody, co spada daleka, i wiatru, co polem się żenie...
B. Niebiosa czyste, jak łza przejrzyste, miesiące srebrne, lazurów przestrzenie...
L. Godzina cudu...
F. Męki i trudu...
L. Łzy napróżne! Trud i męki napróżne...
F. Łzy próżne! Trud i męki napróżne...
B. Tego dnia, co się spełnił i kona!...
L. Dzień nadchodzi, oto wiosna skończona...

Wiersze obcych poetów przekłada tu **Olwid** niekiedy unikając zupełnie rymów, to znowu rymując wiersze parzyste, to znowu mnożąc rymy.

»Niewolnica, Pieśń o wiośnie« **J. K. Iłłakowiczówny** (Zdrój VI, 75), ma rytm nieustalony, przynajmniej częściowo; wprawdzie bowiem ustala się on miejscami i płynie równym prądem, ale często i nagle coraz to nowe momenty uczuciowe odbijają się w zmianie rytmu. Powtóre rytm tutaj właściwie zmienia się w drugim, pośredniówkowym członie wierszowym, pierwsze człony bowiem stąle są czterozgłoskowe. To może najwalniej przyczynia się do utrzymania wrażenia ciągłości rytmu.

O, zielone, zielone liście,
Żółte jaskry, białe puchy w trawie,
Tu mnie więżą, tutaj w mroku krwawię
O kamienie skroń mą wiekuiście...
O zielone, zielone liście!
O ruczaju, czysty ruczaju!
Po kamykach drobne fale mruczące...
Czy wieczorem za ogrodem na skraju
Stoją białe storczyki na łące?
Czy u brzegu w rowie plotą wieńce
Złotogłowe wilgotne kaczeńce?
Czy starego krzyża czas nie zwalił?
Czy przeklętej na złość zawierusze
Wzdłuż alei krzywe drzemią grusze?

Czy leszczynę chmiel zagłusza dziki?
Czy, jak dawniej, w bzach śpiewają słowiki?...

W drugim członie mamy tu 5, 6, albo 7 zgłosek. Raz pierwszy człon liczy 5 zgłosek: »Jest ptak samotny pod cieniem kotary«, może wskutek omyłki druku zam. »Jest samotny ptak pod cieniem kotary«.

»Litanja« **Wilama Horzycy** (Zdrój VII, 74), składa się z wierszy 6-akcentowych, których każdą trójkę przegradza wiersz krótki, stale wracający:

Płyną i płyną ulice, płyną i płyną i płyną,
Szeleszczą jedwabne sukienki, siarczyście dzwonią ostrogi,
Róże rozkwitły czerwone na skwerach, lecz gdzieś Ty jest, gdzieś Ty,
O Jezu mój, Jezu.
Z szumem jadą tramwaje przez ludne ulice miasta,
Poeci w izbach poddasznych marzą o lasach dziewiczych,
Po drutach zbiegają się wieści do smutnych redakcyj, lecz gdzieś Ty,
O Jezu mój, Jezu...

Widocznie »najmłodsi« niewiele sobie robią z filologicznych ścisłości, ponieważ i w »Pro Arte« (1919 N-o 6) **Tadeusz Raabe** umieszcza 6-akcentowy wiersz, który z heksametrem tak samo, jak poprzedni, wykazuje tylko oddalone pokrewieństwo:

W wibracji niedostrzegalnej tonów muzycznych i fal
Zanurzam wzrok w przeraźliwie puste oddala zodjaki,
W soczewkach szukam zmnożenia, w zwierciadle gry wielorakiej,
Wskazówką i południkiem mierzę przeciągłość i dal...

Niewątpliwie przy pilnem szukaniu znaleźlibyśmy tu i tam okaz jakiś dziwactwa nietylko w treści, ale i w formie wersyfikacyjnej, ale to nie stanowi cechy charakterystycznej okresu najnowszego. Przeciwnie, przekonaliśmy się na przedstawicielach najwybitniejszych poezji dni ostatnich, że godzą się zupełnie z formami tradycyjnemi, i jeżeli wprowadzają do nich zmiany, to nie tak radykalne, jak to kiedy niekiedy bywało w okresach dawniejszych.

Od początku r. 1920 zaczął wychodzić w Warszawie wydawany przez »najmłodszych« miesięcznik poetycki »Skamander«, swoją nazwą nawiązujący stosunek z Wyspiańskim, który w »Akropolis« pisał: »Skamander połyska Wiślaną świetlący się falą«. Redakcja oświadcza: »wokół Troi, w której zatrzasnęła się i broni dusza narodu, chcemy opływać jak Wi-

sła, broniąc wrogom dostępu i dając napój spragnionym«. W zeszycie pierwszym znajdujemy wiersze: Lechonia, Z. Karskiego, Słonimskiego (przekład z Rimbauda), Tuwima, Feliksa Przysieckiego, K. Wierzyńskiego.

Pod względem wersyfikacyjnym nowe rysy przynosi »Wiosna w Paryżu« **Zygmunta Karskiego.** Składa się ten utwór z 7-wierszowych zwrotek, związanych systemem rymów a b b a c c a; natomiast rytm wierszy jest zmienny: mieszają się wiersze od 9- do 16-zgłoskowych w taki sposób, że sprawia to wrażenie celowego unikania jednostajności rytmu:

Wtedy widziałem już, że idzie me natchnienie,
Nieboski tyran na myśli zakochane,
Na szczerozłote sztaby w połowie odkopane,
I zdjąłem gorące odzienie
I odetchnąłem wiatrem halnym,
Rzeźwym zapachem ust, nawalnym,
I dawne me minęło odrętwienie.

Juljan Tuwim w »Fleciście« buduje zwrotki czterowierszowe, gdzie wiersz 1 i 3 są 10-zgłoskowe ze stałą średniówką: 3 — 2 + 3 — 2, natomiast wiersz 2 i 4 są bezśredniówkowe 8- lub 7-zgłoskowe, typu 3 — 3 — 2 lub 3 — 2 — 2:

Był piegowaty mały flecista
W wielkiej stołecznej orkiestrze,
Grzmiące melodje targały przestrzeń,
A on w swój flecik świstał.

Rymy układają się w porządku: a b b a lub a b a b, ale przytem zachodzi i tutaj ta osobliwość, która trafia się i u innych współczesnych poetów, że rymy odbiegają od normy dawniejszej, t. j. nie są zupełnie dokładne. Tak więc w zwrotce pierwszej rymują wyrazy, kończące się zgłoską otwartą, z wyrazami mającemi końcową zgłoskę zamkniętą: *flecista — świstał, orkiestrze — przestrzeń;* podobnie dalej: *przymykał — muzyka,* a nadto są i takie asonanse jak: *tęskni — zwycięski.* Widzieliśmy to już u Iwaszkiewicza; Tuwim idzie za jego przykładem.

ZAKOŃCZENIE

Chronologiczny układ zebranego materjału nie daje przejrzystych linij rozwoju rytmiki polskiej, to też obraliśmy tę drogę tylko z konieczności, jako jedynie odpowiednią dla pierwszej pracy, poświęconej historycznemu rozwojowi wiersza. Teraz wypada nam rzecz tę ująć z innej strony.

Jakkolwiek zaczęliśmy od przeglądu wersyfikacji ludowej, jednak puktem wyjścia była dla nas średniowieczna wersyfikacja łacińska. Poznanie rytmiki ludowej polskiej i w ogólności słowiańskiej miało nam tylko dać podstawy do oceny, czy w rozwoju swym wersyfikacja artystyczna czerpała choć niekiedy wzory z ludowej. Wprawdzie nie stwierdziliśmy tego z całą pewnością ale — jak się zdaje — zdołaliśmy w pewnym stopniu uzasadnić możliwość tego dla wieku już XVI a nawet XV, jako też i dla czasów późniejszych.

Poetycka twórczość ludowa wyraża się w dwu skrajnie przeciwnych formach: w wierszach zbliżonych do prozy, czyli w tak zwanych wierszach zdaniowych, mających zaledwie zaczątki jako tako porządkowanego rytmu. Znajdujemy ten stan w najstarszych śpiewach epicznych, w recytowanych, ale nie śpiewanych rapsodach, w zawodzeniach pogrzebowych, w niektórych innych tekstach obrzędowych. Z drugiej strony zwłaszcza pieśni liryczne, zawsze tylko śpiewane, a szczególnie pieśni taneczne (korowodowe), mają rytmikę zasadniczo różniącą się od średniowiecznej, w ogólności książkowej. Stwierdziliśmy, że właśnie wersyfikacja ta rozwijała się i kształciła pod bardzo silnym wpływem dzielonej na stałe takty muzyki, i w szczególnych razach towarzyszących jej ruchów rytmicznych (tanecznych, korowodowych). Tą drogą wytworzyły się cechy rytmiki, wspólnej u wszystkich Słowian. Cechy te uznaliśmy

za rodzime, t. j. wytworzone nie wskutek naśladownictwa, ale wskutek działania miejscowych czynników naturalnych: rytmu muzyki i śpiewu. W wersyfikacji ludowej tą drogą powstały typy wierszy dzielonych średniówkami na drobne człony, przeważnie 2-, 3- lub 4-zgłoskowe aż do 6-zgłoskowych, wyjątkowo tylko po 7 lub 8 zgłosek liczące, przyczem każdy z tych członów normalnie przypada na jeden takt, albo też na dwa takty muzyki.

Natomiast średniowieczna wersyfikacja łacińska opierała się na zasadzie, że wiersze do 8, a nawet do 9 zgłosek liczące nie mają z reguły średniówki, i że wiersze 10- do 16-zgłoskowych mają po jednej średniówce. Żadnej teorji budowania wierszy rytmicznych wtedy zapewne nie układano; były tylko traktaty o wierszach metrycznych; nasi wierszopisowie naśladowali wzory obce, kierując się wskazówkami własnego ucha, to też nie dziw, że robili błędy. Raczej podziwiać ich trzeba, że w niektórych przynajmniej rodzajach wierszowania błędów popełnili tak mało. Okazało się, że nawet Bielski nie miał wyobrażenia o średniówce, którą jednak sam we własnych wierszach wcale dobrze zachowywał.

Stwierdziliśmy, że średniowieczne wiersze polskie miały ustrój zupełnie taki sam, jak ówczesne łacińskie, w których liczba zgłosek, średniówka i rymy miały główne znaczenie. Naśladowano u nas w wieku XIV prawie wyłącznie bardziej kunsztowne rytmy, t. j. unikano przedewszystkiem 8-zgłoskowców, wierszy najpospolitszych i najłatwiejszych przez to, że były one najdłuższe z niemających średniówki (w 9-zgłoskowych już starano się o średniówkę, zresztą był to typ jakiś niezdecydowany, którego unikano). Polskie 8-zgłoskowce rozpowszechniają się dopiero w wieku XV, kiedy sztuka pisania wierszy stała się udziałem już nie samych wyjątkowych luminarzy, ale także ludzi mniejszych zdolności i domorosłego wykształcenia. Ale wiersz ten, raz zdobywszy sobie grunt w Polsce, przyjął się tu w zupełności. Pozostaje on popularnym i w wieku XVI, a także i potem: prawie niema poety, któryby 8-zgłoskowców nie składał: Rej, Bielski, Jan Kochanowski, Klonowic, Miaskowski, Petrycy, Zimorowic, Morsztyn, i t. d. i t. d., aż do najnowszych czasów, wszyscy nam pozostawili coś w bezśredniówkowych 8-zgłoskowcach pisanego. Wiekiem starszy jest wiersz 6-zgłoskowy, pochodzący już z XIV stulecia, ale mniej naogół rozpowszechniony. Znajdujemy go po-

tem u Reja, J. Kochanowskiego, Grochowskiego, Petrycego, Zimorowica, Kochowskiego, Trembeckiego, Słowackiego, Krasińskiego, Goszczyńskiego, Pola, Ujejskiego, Lenartowicza, Asnyka i wielu innych nowoczesnych poetów. Natomiast 7-zgłoskowiec spotykamy po raz pierwszy w literaturze dopiero w w. XV, oraz w pierwszej połowie XVI, poczem przez Reja i J. Kochanowskiego przechodzi on i do innych późniejszych poetów. Wiersze krótsze wchodzą w użycie jeszcze później: 4-zgłoskowca używa pierwszy Rej, a z zamiłowaniem pisał w nim Grochowski, wiersz 5-zgłoskowy wprowadził do literatury również Rej i po nim Kochanowski; 3-zgłoskowiec po raz pierwszy spotykamy u Grabowieckiego (jeśli nie rachować krótkich wierszy w pieśni Bogurodzica, np. »zyszczy nam, spuści nam«), najkrótszy zaś z wierszy żeńskich, t. j. 2-zgłoskowy (o ile znowu pominiemy przygodnie używane 2-zgłoskowce we wcześniejszych bajkach, gdzie się mieszają z innemi rytmami), znajdujemy dopiero w wieku XIX najprzód u Słowackiego i Norwida, potem u Kondratowicza, Kasprowicza, Staffa i t. d.

Wiersze męskie, celowo używane, jak wiemy, ukazują się dopiero w początkach wieku XIX: 1-zgłoskowe u Mickiewicza a potem u Asnyka i u najnowszych poetów: Langego, Ostrowskiej, Szczepańskiej, Nawrockiego i innych. Józef Jankowski wszystkich wyścignął, gdyż z 1-zgłoskowców ułożył cały sonet. 2^1 też daje Mickiewicz, a potem najnowsi: Gomulicki, Staff; 3^1 — Mickiewicz, Słowacki a potem Asnyk, Wroczyński, Szczepanowski; 4^1 — Mickiewicz, Słowacki, Norwid, a po nich Gomulicki, Oppman, Staff, Rydel, Górski, Szczepański; 5^1 — Słowacki i Krasiński, Kondratowicz, Asnyk, Gomulicki, Górski, Niebardzo rozpowszechnił się typ 6^1: u Mickiewicza, Norwida, Zmorskiego, Gomulickiego, Tetmajera, Rydla, 7^1 u Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, Wasilewskiego i innych, a męskich 8-zgłoskowców, któreby się nie dzieliły na stałe mniejsze człony niema wcale.

Tak więc średniowieczny typ wierszy bezśredniówkowych został i nadal utrzymany aż do czasów ostatnich i znacznie pomnożony wierszami bardzo krótkiemi żeńskiemi, oraz w wyższej mierze męskiemi, liczącemi od 1 do 7 zgłosek. O wierszu 9 zgłoskowym mówiliśmy, że używano go też bez średniówki: znajdujemy ten typ u Klonowica, Petrycego, Zimorowica, a z nowszych poetów u Norwida i Wyspiańskiego.

Naogół jednakże jest on rzadki i w wielu wypadkach dzieli się na 5 + 4 lub 4 + 5 bez różnicy zwłaszcza w zwrotkach różnowierszowych, gdzie 9-zgłoskowce są pooddzielane od siebie innemi typami wierszy, wskutek czego nierównomierność ich podziału nie daje się odczuć wyraźnie. Obok tego oddawna znajdują się w użyciu i wiersze dzielone stałą średniówką; to też 9-zgłoskowiec stanowi przejście do wierszy średniówkowych. Na 5 + 4 dzieli go Jan Kochanowski, Grochowski, Kochowski, a potem Zaleski, Norwid, Ujejski, Asnyk, Faleński, Konopnicka, Tetmajer, Wyspiański, Staff, Rydel, Wroczyński i inni. Okazuje się więc, że raczej go uważano za wiersz wymagający średniówki. Otóż ta mogła padać i po 4-ej zgłosce: typ 4 + 5 ma Zimorowic, Trembecki, Mickiewicz, z najnowszych Szczepański i inni, naogół jednak nie spotykamy go często. Z zakończeniem męskiem, 5 + 4', znajdujemy go u Słowackiego, Zaleskiego, Zmorskiego, Oppmana, Tetmajera, Rydla, a 4 + 5' u Zmorskiego, Tetmajera, Jedlicza, w ogólności rzadziej. Wreszcie typ 4' + 5 mamy u Asnyka. Wiersz 9-zgłoskowy może się też dzielić na 3 + 6, ale to bywa rzadko (Zimorowic, Konopnicka); wyraźny podział na 6 + 3 przeprowadza Kondratowicz, powtarzając człon 3-zgłoskowy w każdym wierszu.

Z wierszy dłuższych, które wymagały stałej średniówki, nie wszystkie odpowiadają temu wymaganiu: bezśredniówkowe 10-zgłoskowce są u Petrycego i Morsztyna; 11-zgłoskowce u Morsztyna, 12-zgłoskowce u Klonowica, Grochowskiego i potem u Norwida. To jednak tylko wyjątki; normalnie zaś wiersze, mające ponad 9-zgłosek, dzielą się średniówką na stałe człony.

Typy 10-zgłoskowców są różne: najstarszy, 4 + 6, widzimy w pierwszej połowie XVI w. u Stanisława Kleryki (ok. r. 1530), a wiadomo też, że jest to typ, szeroko rozpowszechniony w wersyfikacji ludowej całej Słowiańszczyzny; mógł on do piśmiennictwa polskiego wejść przez pośrednictwo pieśni popularnej, wzorowanej na pieśniach ludowych. Typ ten powtarza się u Reja i Bielskiego, a także i u innych poetów: Jana Kochanowskiego, Zimorowica, Trembeckiego; rozpowszechnia się zwłaszcza w okresie romantyzmu i później, więc ma go Mickiewicz, Słowacki, Zaleski, Norwid, Zmorski, Asnyk, Tetmajer i t. d. Znacznie późniejszym i mniej rozpowszechnionym jest 6 + 4, bo znaleźliśmy go tylko u Norwida (przygodnie), u Brzozowskiego i Tuwima. Natomiast często się spo-

tyka 5 + 5, zacząwszy od Jana Kochanowskiego: Szarzyński, Petrycy, Zimorowic, Kochowski, Trembecki, Karpiński, Kniaźnin, Malczewski, Mickiewicz, Słowacki, Goszczyński, Pol, Kondratowicz, Ujejski, Lenartowicz, Tetmajer, Lange i in. dają nam obfite jego przykłady. Jeden rodzaj 10-zgłoskowca, mianowicie 3 + 7 trafia się tylko wyjątkowo: ma go w połowie XVI wieku Kancjonał Kórnicki a potem spotykamy go też w Roksolankach.

Tak z czasem rozpowszechniony wiersz 11-zgłoskowy typu 5 + 6 pierwszy wprowadził do literatury Hieronim Spiczyński w r. 1522, niewątpliwie zapożyczywszy go z wzorów zachodnio europejskich, ale sobie jeszcze z nim nie umiał radzić dostatecznie. Dopiero wiersz ten wygładził się znacznie pod piórem Reja, który już uczynił z niego swą formę ulubioną, a jeszcze bardziej pod piórem Kochanowskiego; odtąd staje się on jednym z najbardziej rozpowszechnionych rytmów w poezji polskiej a nawet przenika po części do wersyfikacji ludowej, której początkowo, jak się zdaje, był obcy. Odwrotny porządek członów, 6 + 5, wprowadził Seklucjan, ale to się nie przyjęło na gruncie polskim. Tenże typ znajdujemy u Petrycego, ale wydaje się tu zupełnie egzotycznym, moskiewskiego pochodzenia. Po raz trzeci wydzimy go u Mickiewcza i u nowszych poetów, ale już w zmienionej formie trzech stałych członów. Wyjątkowemi są też inne typy 11-zgłoskowca: 4 + 7 u J. Kochanowskiego, Grabowieckiego; 8 + 3 w Roksolankach.

Drugim średniówkowym typem wiersza, który nadzwyczajnie rozpowszechnił się w Polsce, jest 13-zgłoskowiec, dzielony na 7 + 6: ukazuje się on już w w. XIV, powtarza się w XV i na początku w. XVI przygodnie; ale od czasów Reja, Bielskiego i Jana Kochanowskiego zyskuje sobie ogromne prawa obywatelstwa w poezji polskiej i staje się przedewszystkiem wierszem epicznym, bohaterskim. Można śmiało powiedzieć, że nie było epika, któryby tego rytmu nie używał. Zato bez porównania mniej rozpowszechnionym był typ 6 + 7, po raz pierwszy zauważony przez nas w Kancjonale Kórnickim z połowy w. XVI; odżył on potem u Kondratowicza oraz u poetów najnowszej doby, gdzie jednak już miesza się z wierszami, mającemi nieustaloną liczbę zgłosek, albo też z tak zwanemi polskiemi »heksametrami«. Typ znowu 8 + 5 przypuszczalnie pod wpływem rozmiaru pieśni ludowych przyswoił poezji

polskiej Jan Kochanowski; za nim poszedł Szarzyński, Grochowski i Zimorowic; znajdujemy go też u Mickiewicza, ale tu miesza się on z innemi wierszami, mającemi zbliżoną liczbę zgłosek.

Dość używanym jest też wiersz 12-zgłoskowy ze stałą średniówką, dzielącą go na dwie połowy. Jest to typ starodawny, bo datujący się u nas od w. XIV, używany też przez Stanisława Klerykę, Kochanowskiego, Szarzyńskiego, Grabowieckiego, Grochowskiego, Petrycego, Zimorowica, Kochowskiego, Karpińskiego, Słowackiego, Kondratowicza i wielu innych poetów nowszej i najnowszej doby. Typ inny: 7 + 5 datuje się od Jana Kochanowskiego, po którym uprawiali go jeszcze: Szarzyński, Petrycy, Zimorowic, Kochowski. Później znów wyszedł z użycia: trafia się tylko u Mickiewicza, nieregularnie mieszany z wierszami innych typów. Wiersz 8 + 4, znany poezji ludowej polskiej, małoruskiej i innym słowiańskim, znalazł miejsce tylko w Roksolankach (natomiast rozpowszechniła się jego odmiana późniejsza: 4 + 4 + 4).

Z typów 14-zgłoskowych notujemy najprzód 7 + 7 ukazujący się u Reja, mieszany z 13-zgłoskowcami. Używa go Jan Kochanowski, jako wiersza ściśle odróżnianego od wszelkich innych; potem rytm ten wychodzi z użycia i wraca dopiero w czasach nowych; u Mickiewicza wskutek rymowania obu jego połówek rozpada się on na dwa osobne wiersze; w pierwotnej formie używa go Słowacki, a także nowsi poeci, u których nieraz miesza się on z innemi wierszami o nieustalonej liczbie zgłosek. Typ 8 + 6 w formie bardziej zróżniczkowanej 4 + 4 + 6 znany jest w poezji ludowej wszystkich narodów słowiańskich, natomiast hymnologja łacińska nie zna go prawie zupełnie: mamy tylko jedną pieśń łacińską z XV w. w tym rytmie (8 + 6) pisaną. Na gruncie literackim polskim wiersz ten ukazuje się w pieśni kościelnej z połowy w. XVI, a także u Reja, Trzecieskiego, Kochanowskiego, Klonowica, Kochowskiego i potem po dłuższej przerwie u Brodzińskiego, Ujejskiego, Lenartowicza.

Wiersz 15-zgłoskowy typu 8 + 7, bardzo rozpowszechniony w średniowiecznej wersyfikacji łacińskiej, rzadko się trafia na gruncie polskim: w jednej pieśni z pierwszej połowy w. XVI, dalej wyraźnie naśladowany zapewne według wzorów łacińsko-kościelnych u Grochowskiego; w czasach najnowszych w tym rytmie p. Ogrodziński, tłumacz Horacego,

oddawał pewien rodzaj metru starożytnego, a Jedlicz użył go przy pisaniu poematów w wierszach dłuższych z niezupełnie ustalonym rytmem. Mamy też i odwrotny porządek członów: 7 + 8 również tylko w czasach najnowszych: w przekładach z Horacego oraz w utworach, na które składają się wiersze w rytmie niezupełnie ustalonym.

Wiersze 16-zgłoskowe typu 8 + 8, nie dzielone na drobniejsze człony lub w pewien sposób uporządkowane cząstki rytmiczne, nie ukazują się w poezji polskiej.

Do tych typów, przeważnie datujących ze średniowiecza, wiek XIX dodał nowe ich odmiany przez wprowadzenie członów wierszowych z męskim spadkiem głosu. Ten spadek może zachodzić albo w członie drugim (wtedy jest wiersz męski), albo w pierwszym, np. $4^1 + 7$ u Mickiewicza, $6^1 + 6$ u Asnyka i t. d. Staff («Sny o potędze» — «Burza») wyjątkowo składa najdłuższe możliwe dwa człony bezśredniówkowe $8^1 + 8^1$ w wiersz jeden.

Rozpatrzony rodzaj wierszy nazywamy rodzajem średniowiecznym, jakkolwiek nie wszystkie należące tu typy pochodzą ze średniowiecza. Przedewszystkiem więc zaznaczyć trzeba, że liczba tych typów z biegiem czasu wzrastała: w średniowieczu mieliśmy wiersze o różnej liczbie zgłosek w granicach od 6 do 13; zczasem skala ich znacznie się zwiększyła, obejmując liczby od 1 do 16, ale z nich nie wszystkie są jednakowo rozpowszechnione. Najrzadziej się trafiają wiersze bardzo krótkie, liczące od 1 do 3 zgłosek i używane prawie wyłącznie w zwrotkowem sprzężeniu z wierszami innych rozmiarów: widzieliśmy regularne przeplatanie 1-zgłoskowców z wierszami o 13 zgłoskach, gdzie indziej zaś łączą się 1-zgłoskowce z wierszami, liczącemi 10 lub mniej zgłosek. Rzadkiemi są też 15- lub 16-zgłoskowce, mające jedną tylko średniówkę; tak więc najczęściej spotykamy się z wierszami, mającemi od 4 do 14 zgłosek.

To jednak nie daje miary wzbogacenia się rodzaju średniowiecznego nowemi gatunkami: te bowiem powstały także wskutek nowego umiejscowienia średniówki: tak np. obok dawnego typu 13-zgłoskowca 7 + 6 powstał nowy: 8 + 5. Przy powstawaniu tych nowych gatunków być może współdziałały także wzory poezji ludowej. Do wzbogacenia się tego zasadniczego rodzaju przyczyniło się w bardzo wielkim stopniu wprowadzenie wierszy, lub członów wierszowych, z zakończeniem

męskiem, czego dokonano w zupełnie świadomem uznaniu celów, do których dążono, w początkach wieku XIX po stoczonej kampanji teoretycznej z przeciwnikami tej nowości.

Wszystkie tu dotychczas rozpatrzone okazy stanowią jeden rodzaj wierszy tradycyjnych; jest też i rodzaj drugi, mający więcej średniówek: wiersze, które ze względu na liczbę zgłosek odpowiadają średniowiecznym bezśredniówkowym, tu mają średniówkę jedną lub więcej, wiersze zaś, odpowiadające liczbą zgłosek średniowiecznym średniówkowym, tu mają dwie lub więcej średniówek.

Tym sposobem te drobione, czyli członkowane wiersze podobne są do znanego nam rodzaju wierszy właściwych pieśniom ludowym. Nie znaczy to wcale, ażeby ten rodzaj wierszy literackich w całości swej musiał być wynikiem tylko naśladowania rytmów ludowych. Być może, iż pieśni ludowe wywołały pojawienie się w literaturze tego rodzaju drobienia wierszy, ale potem miały zapewne wpływ i inne czynniki: pieśni popularne, nieraz obcego pochodzenia, tak samo jak ludowe, przystosowane do rytmu muzyki, stały się też wzorem może już dla Reja i Szarzyńskiego a tem bardziej dla autora Roksolanek. Niektóre gatunki, zwłaszcza w XIX wieku, powstały pod wpływami naśladownictwa wierszy metrycznych łacińskich. Wreszcie w nowszych czasach gatunki ich wytwarzały się też niejako samorzutnie przez naśladowanie techniki istniejących już gatunków tego samego rodzaju, czy też przez ich różne modyfikacje. Bierzemy pod uwagę najprzód tylko wiersze żeńskie.

Pierwsze ślady tej techniki postrzegamy w wieku XV w kolędzie, gdzie ukazują się typy: 4 + 3 i 4 + 4 w tak niewielu zresztą wierszach, że może to być nawet uznane za przypadek. Rej dostarcza nam dwu typów: 4 + 4 + 6 i 4 + 4 + 7; oba są dobrze znane w słowiańskiej wersyfikacji ludowej (natomiast typ o jednej średniówce 8 + 7 jest właściwy tylko średniowiecznej wersyfikacji łacińskiej); Wacław Potocki z wiersza 4 + 4 + 6 robi 3 wiersze: 4a, 4a, 6b. Zaleski wprowadza 3 średniówki 4 + 4 + 3 + 3. Sęp Szarzyński pisał w rytmie 4 + 3 + 6 (w poezji ludowej znajdujemy bardziej zróżniczkowany typ 4 + 3 + 4 + 2); u Grabowieckiego znaleźliśmy 3 + 4, w Roksolankach 4 + 4 + 5, oraz mniej konsekwentnie przeprowadzony 3 + 4 + 3. Poeci Stanisławowscy lubili pisać w rytmie 5 + 3; jak się zdaje wprowadził go Karpiński, który też stworzył typ

3 + 5, Kniaźnin 6-zgłoskowce średniówką dzielił na dwie połówki. Rozkwit jednak tego rodzaju wierszy nastał głównie w wieku XIX i w czasach ostatnich, a więc wtedy, kiedy poezja artystyczna znacznie się zbliżyła do źródeł pieśni ludowej. Bogata już w zakresie rodzaju wierszy, zbudowanych na zasadzie rytmiki średniowiecznej, wersyfikacja polska wtedy doszła do niezmiernej obfitości typów rytmicznych, pełnych czaru muzycznego i zdumiewających rozmaitością, ujętą w ścisłe matematyczne prawa określonego porządku i ładu. W wieku XIX liczba tego rodzaju typów wierszowych ogromnie wzrasta nietylko na skutek silniejszego wpływu poezji ludowej (Zaleski zwłaszcza), ale także jako świadomie rozwijana literacka maniera, przyczem i tu także do ogromnego zwiększenia liczby typów przyczyniło się wprowadzenie członów wierszowych męskich. I ten rodzaj techniki wersyfikacyjnej był i jest uprawiany przez poetów, jakkolwiek w ostatnich latach zaczyna tracić walor: silne napięcie uczucia i swobodny polot fantazji nie chce się godzić z krępującem dzieleniem wierszy na cząstki matematycznie równe lub jednostajnie rozłożone.

We wszystkich tych rodzajach wiersza tradycyjnego średniówka ma wielkie znaczenie. Nie wiedział o niej Bielski, który utrzymywał, że dość porachować zgłoski wiersza, by go dobrze przeczytać; potem nie zastanawiano się wcale nad budową wierszy. Szylarski (r. 1770) zaznaczył tylko, że po pewnej zgłosce wiersza »słowo zakończone być powinno«, wykrył więc formalną, najbardziej wyraźną cechę średniówki. Szumski w »Dokładnej nauce języka i stylu polskiego«, wydanej we Wrocławiu r. 1809, w § 10, gdzie są podane prawidła dobrego czytania, zalecał między innemi »każdy wiersz poetyczny na dwie części we środku rozdzielać i połowę wiersza małym przestankiem i zawieszeniem głosu oznaczyć« (str. 27). Królikowski wymienił nazwę »średniówki«, w »Prozodji polskiej« z r. 1821 na str. 107 pisząc: »Liczbę zgłosek nazywano miarą wiersza, którego całem prawidłem była średniówka, w krótszych wierszach, jak dziesięciozgłoskowe, nie zachowywana. Prawo jej było być blisko środka, albo w samym środku wiersza; a tam, gdzie liczba zgłosek nieparzysta, na miejscu więcej o jednę od środka, chociaż i na to niezawsze zważano«. Tak więc z tego nie dowiadujemy się, czem jest średniówka. O średniówce wspomina też Mickiewicz w krytyce dzieła Sza-

farzyka »Geschichte der slavischen Sprache und Literatur«, z r. 1826; prostując podaną tam wiadomość o niby metrycznych wierszach Opalińskiego, Mickiewicz pisze, że »niema w nich miar, ani na długości zgłosek, ani na akcencie opartych, zachowana tylko liczba zgłosek i średniówka«. Rowiński średniówkę nazywa pauzą (»Uwagi o wersyfikacji« str. 75), ograniczając to na str. 81, że średniówka, pomimo wszelkich znaków przestankowania, m o ż e b y ć zawsze mniej lub więcej w czytaniu uwydatnioną i że ją zawsze każdy poeta miał na myśli. Z tegoby wynikało, że średniówką w wierszu, jest miejsce stałe zakończenia wyrazu, w którem można, choć nie koniecznie trzeba uwydatnić pauzę. Rowiński przytem zaznacza gdzie indziej, że przed średniówką tak samo, jak i na końcu wiersza, powinien być jednakowo umiejscowiony akcent. Według Wóycickiego (»Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego«, str. 53) »średniówka jest to spojenie rytmiczne, rozcinające wiersz na dwie mniej więcej równe co do liczby zgłosek i czasu trwania połowy, a wyrażające się w zawieszeniu głosu, związanem z poprzedzającem wzmocnieniem rytmicznem... Średniówka dzieli i łączy zarazem; wybitne jej znaczenie polega z jednej strony na tem, iż, wyodrębniając połowę szeregu, ułatwia ujęcie jej rytmiki, z drugiej, że umiejscawia jedno wzmocnienie, z trzeciej zaś, iż, rozcinając wiersz na dwie części, ustanawia między niemi stosunek, który decydująco wpływa na ogólne wrażenie rytmiczne wiersza«. Z definicji tej usunąć trzeba cechy nieistotne, zmienne; więc przedewszystkiem średniówka bynajmniej niezawsze dzieli wiersz na dwie równe lub zbliżone liczbą zgłosek części, gdyż części te mogą być nierówne, a przytem w wierszu może być więcej, niż jedna średniówka. Dalej wiemy z przeglądu historycznego, iż umiejscowienia akcentu przed średniówką przez długie wieki nie było; stanowiło ono raczej podświadomy postulat, niż konieczny warunek rytmiczności wiersza. Po trzecie i dawniej nie zauważono pauzy na miejscu średniówki, i dziś także ogół czytających nie postrzega pauzy w miejscu, gdzie wypada średniówka. Być może, iż w różnych okresach rozwoju wersyfikacji polskiej natura średniówki częściowo ulegała zmianie. Możnaby powiedzieć, że dziś na średniówkę składa się wrażenie stałości przycisku żeńskiego lub męskiego, końca wyrazu, oraz pewnego melodyjnego ustosunkowania tonów, z natury podobnego do tych wznoszeń i spadków tonicznych,

których używamy przy końcu zdań, dając znać, czy to że będziemy jeszcze dalej bez przerwy przemawiać, czy też że przerywamy mowę na moment, albo że przestajemy mówić zupełnie. Są to niezmiernie subtelne zmiany tonacji, wydające się wręcz niemożliwemi do ścisłego ujęcia, a jednak wyraźnie chwytane uchem. Może też i tempo mowy ma tu pewne znaczenie. W takich wypadkach metoda doświadczalna i badanie z pomocą jakichś szczególnych przyrządów możeby przyczyniły się do wyświetlenia rzeczy. Przy czytaniu wierszy, zwłaszcza układanych w rytmach niezwykłych, niezawsze odrazu wpadamy na właściwą średniówkę, i wtedy wiersze wydają się nam chropawemi, nawet niekiedy zupełnie pozbawionemi jednostajnego rytmu.

Bądź co bądź, czytając wiersze, otrzymujemy różne muzykalne wrażenie, stosownie do umiejscowienia średniówki. Weźmy wiersze Konopnickiej ze średniówką po 7 zgłosce (7 + 6):

Kiedy mi los posagiem || w świat dawał swe dary,
Młodości wdzięk, urody || czar, dostatek mienia,
Słyszałam głos: »Błogosław || ty szczodre ofiary,
Któremi Bóg poranny || świt twój opromienia.

Zupełnie inne wrażenie muzyczne sprawiają te same wiersze, gdy je uznamy za dwuśredniówkowe:

Kiedy mi los || posagiem w świat || dawał swe dary,
Młodości wdzięk, || urody czar || dostatek mienia,
Słyszałam głos: || Błogosław ty || szczodre ofiary,
Któremi Bóg || poranny świt || twój opromienia.

Podobne doświadczenia możemy robić i z innemi rytmami. W swojem miejscu przytoczyliśmy za K. Wóycickim dwie zwrotki wierszy Wł. Zalewskiego w rytmie $4^1 + 3 + 3 + 3$, ściśle przeprowadzonym od początku do końca:

Przekleństwo łzom, || co płyną || ze źródeł || niemocy!
Co rdzawią stal || i miecze || płomienne, || i młoty...

Gdy w nich inaczej rozłożymy średniówki, otrzymamy też inne wrażenie rytmiczne, np. 3 + 4 + 3 + 3:

Przekleństwo || łzom, co płyną || ze źródeł || niemocy!
Co rdzawią || stal i miecze || płomienne, || i młoty...

Także kiedy wiersz dzieli się stale na jednakowe cząstki rytmiczne, układają się one w pewne grupy, oddzielone średniówką, którą zawsze wyczuć można; tak więc 4 cząstki dwu-

zgłoskowe mają średniówkę w środku wiersza i tworzą grupy (2 + 2) + (2 + 2), lub 4 + 4. Wyczuwamy też wyraźnie średniówkę np. między drugą a trzecią cząstką dwuzgłoskową w wierszu liczącym 5 takich cząstek; nie wygłaszamy wiersza jednostajnie: Wstają || z morza wały coraz || nowe, — lecz wyróżniamy istotną średniówkę:

Wstają z morza || wały coraz nowe
I pryskają || w słońcu jasną tęczą,
Niosą piany || pasy marmurowe,
I padając || na brzeg twardy, jęczą.

Ale i tu moglibyśmy umiejscowić średniówkę o dwie zgłoski dalej, a wtedy postrzeżemy zmianę rytmu.

Tak więc średniówka jest czemś realnem i nawet trzeba pewnego szczególnego wysiłku, jeśli ją chcemy zatrzeć, uczynić niepostrzegalną. Istotnie też pewien rodzaj deklamatorów (artystów dramatycznych) umyślnie zaciera rytmiczność wierszy przez niwelowanie przedśredniówkowych jak również i na koniec wierszy padających przycisków, a nadto przez szybkie, bezpośrednie łączenie z sobą wyrazów oddzielonych średniówką lub granicą wierszy, i wreszcie przez pewnego rodzaju ogólne matowanie ich brzmienia, aby ginęły w masie innych: czynią to oni z takiem powodzeniem, że ucho nie chwyta ani rytmu wiersza, ani nawet nie wyróżnia rymów. Pouczającym nakoniec jest przytoczony przez nas z poezji Perzyńskiego czterowiersz (str. 402), który mimo zachowania wszystkich zewnętrznych warunków prawidłowej budowy wiersza, sprawia wrażenie prozy, gdyż składa się z najpospolitszych wyrażeń codziennych, w rytmie prozy normalnie wygłaszanych. Wszystko to wskazuje, że średniówka jest czemś istotnem i ważnem w wierszu, tak ważnem, jak warunki, pozwalające nam pochwycić uchem stałość taktów w muzyce pomimo nieregularnych i nieraz nagłych zmian tempa oraz przechodzenia od forte do piano i odwrotnie.

Kto więc pisze wiersze tak zwane tradycyjne, nietylko musi zachowywać określoną w danym typie wierszowym ilość zgłosek, ale też w pewnem określonem lub w pewnych określonych miejscach obowiązkowo kończy wyraz, jednocześnie ustalając w tychże miejscach przycisk wyrazowy: na przedostatniej lub na ostatniej zgłosce. Miejsca takie nazywamy miejscami średniówek, o ile wypadają wewnątrz wiersza; takież same stanowią granice oddzielnych wierszy. W czytaniu gło-

śnem te miejsca w pewien charakterystyczny sposób mniej lub więcej wyraźnie uwydatniamy głosem. Brak takiego uwydatniania miejsc tych zaciera rytm wiersza i może nawet wywołać wrażenie, że słyszymy nie wiersze, lecz prozę.

Te wiersze tradycyjne, których używano w dawnych czasach, albo układały się w szeregach równorytmicznych parzysto rymowanych, albo tworzyły grupy w jakiś sposób ściślej zjednoczone i powtarzające się bez zmiany. Utwory, w ten drugi, zwrotkowy, czyli stroficzny sposób zbudowane, nazywano pieśniami.

Pierwsza pieśń religijna polska, »Bogurodzica«, wyróżnia się tem, że ma zwrotki niezupełnie do siebie podobne, jakkolwiek zbudowane według jednej zasady średniowiecznej, trójdzielności. Zwrotka trójdzielna ma trzy części: pierwsze dwie pod względem ustroju są podobne, a trzecia od nich się różni. Rodzaje zwrotek szybko się mnożyły: rozróżniamy śród nich następujące główne: 1) zwrotki bardzo dawne, złożone z wierszy jednakowych, parzysto rymowanych, czterowierszowe, niekiedy więcej wierszy liczące. Zwrotka tutaj żadną cechą zewnętrzną nie odgranicza się od następnej lub poprzedniej; jedynie dlatego stanowi zwrotkę, że było to intencją jej autora, i że w czterech (ewentualnie w większej ilości wierszy) zamyka się myśl jakaś. Zwrotki takie nazwaliśmy pojęciowemi.

Dalej 2) są zwrotki z wierszy równych złożone, ale mające charakter pewnej całości formalnie wyodrębnionej przez rozłożenie rymów. Najpospolitszą i przytem dawną jest czterowierszowa z rymami przekładanemi, np. a b a b lub obejmującemi a b b a, datująca się u nas z wieku XV, w tym i w pierwszej połowie w. XVI jeszcze rzadka. Wraz z pomnażaniem typów wierszy mnożą się kombinacje możliwe w układzie rymów, wskutek czego powstają z czasem najrozmaitsze formy zwrotek, a niekiedy większych zamkniętych całości, jak sonet, triolet i t. d.

3) Zwrotka metaboliczna, t. j. z różnorytmicznych wierszy złożona, najczęściej ma także rymy przekładane. Układ wierszy i rymów w każdej zwrotce powtarza się niezmiennie. Zwrotki metaboliczne ukazują się najprzód w pieśniach kościelnych (już w pieśni Bogurodzica); niekiedy w wieku XV bywają bardzo kunsztowne, z licznych i nader urozmaiconych wierszy złożone (»Maryjo, panno szlachetna«). Znaczną ich

liczbę stworzył Jan Kochanowski, ale w wieku XVI nie znać uganiania się za nadzwyczajną ich rozmaitością i za wymyślnością ich budowy. Te cechy występują dopiero po J. Kochanowskim i Sępie Szarzyńskim, np. u Grabowieckiego i szczególnie w Roksolankach jako też w pieśniach tanecznych wieku XVII. Zwrotka z okresu odrodzenia, oraz z drugiej połowy w. XVIII odznacza się szlachetną prostotą i przejrzystością budowy. Romantyzm i czasy późniejsze sprowadziły ogromne urozmaicenie zwrotek, w czem też wyraziły się osobiste upodobania oddzielnych poetów. Jako jeden z bardzo rozpowszechnionych typów można uznać zwrotkę sześciowierszową, w której wiersze: 1, 2, 4 i 5 są równe i parzysto rymowane, trzeci zaś i szósty znów równe i z sobą rymowane różnią się rozmiarem od innych. Ten typ spotykamy często w polskich pieśniach ludowych. Takie skupienia różnorytmicznych wierszy, oparte na pewnej stałej zasadzie, mają niekiedy osobne nazwy bądź to jako zwrotki, bądź też jako formalnie zamknięte całości, np. zwrotka saficka, kancona, stornella i t. d.

W historycznym rozwoju granice pomiędzy temi dwoma rodzajami formalnych grup wierszowych, t. j. równo- i różnorytmicznych zacierały się z biegiem czasu, mianowicie niektóre dawniej równorytmiczne budowano też z wierszy różnorytmicznych; dlatego też damy krótki przegląd tych form najważniejszych razem, w miarę kolejnego ukazywania się ich w naszej literaturze.

Zwrotka trójdzielna, występuje w XIV i w XV wieku, poczem zupełnie wychodzi z użycia, a przynajmniej nie widać intencji jej budowania.

Rozłożenie rymów najpierw wyłącznie było parzyste: a a b b i t. d., w XV w. są pierwsze próby rymów przekładanych (rimes croisées) a b a b, oraz obejmujących (rimes embrassées) a b b a; nieregularne rozmieszczanie rymów zaczyna się właściwie w epoce romantyzmu. Rymy wewnętrzne, śródwierszowe, użyte już w pieśni Bogurodzica, sprowadzają się właściwie do rymów końcowowierszowych, gdyż każdą cząstkę, zakończoną rymem, za osobny wiersz poczytać można. Ta zasada jedynie daje możność kierowania się pobudkami przedmiotowemi przy dzieleniu utworu na wiersze, pocci bowiem nieraz rymujące się rytmy drukują jako wiersz jeden (i wtedy mamy rymy wewnętrzne, śródwierszowe), to znowu przeciwnie, za wiersze osobne uważają takie szeregi

rytmiczne, które, nie rymując z sobą, przeplatają się kolejno z innemi szeregami, związanemi wspólnym rymem, np. u Tetmajera:

Pamiętam pierwszy mój spacer z tobą,
Wieczór był cichy, miły,
Śniegowe lekkie, puszyste płatki
Drzewa srebrzyły.

Typograficznie zwrotka ta składa się z wierszy 5 + 5, 7a, 5 + 5, 5a; natomiast rymy wskazują na dwuwiersz: 5 + 5 + 7a, 5 + 5 + 5a, parzysto rymowane. Często takie 15-, 16-, 17- lub 18-zgłoskowce zapewne tylko z przyczyn optycznych i technicznodrukarskich, jako zbyt długie, dzielą się na wiersze krótsze.

Osobny (wspomniany już przez nas) typ rozłożenia rymów: a a b c c b nazywa się po niemiecku, Schweifreim; nazywamy go półokolnym albo półzwrotkowym, gdyż wiąże on dwie połowy zwrotki. Pierwszy jego przykład możnaby upatrywać w pierwszym dwuwierszu pieśni »Bogurodzica«, o ile wiersze podzielimy ściśle według rymów: »Bogurodzica, Dziewica, Bogiem sławiena, (Maryja — refren), U twego syna, Gospodzina, Matko zwolena«. Tak samo w łacińskiej pieśni »Stabat Mater dolorosa« i w pieśni z połowy XVI w. »Chwal człowiecze Zbawiciela«: 8a, 8a, 7b, 8c, 8c, 7b. Takie rozłożenie rymów spotykamy potem dopiero w Roksolankach (I, 6 i 10, III, 7, 8 i 12) u Morsztyna (Lut. 197, 210), u Potockiego (4a, 4a, 6b dwa razy), u Krasickiego (4a, 4a, 7b dwa razy), u Trembeckiego (»O, wdzięków zbiory«), u Brodzińskiego (»Popękajcie, ale grajcie Nieszczęśliwe strony«), u Mickiewicza (Do Bohdana Zaleskiego) i t. d. Rymem okolnym nazywamy taki, który powtarza się w ostatnim wierszu dwu następujących po sobie zwrotek.

Zwrotka saficka ukazuje się w kancjonale z r. 1551, potem u Jana Kochanowskiego, Grochowskiego, Miaskowskiego, Petrycego. Kochowski zmienia jej porządek rymów (a b a b lub a b b a zamiast a a b b). Później dawny jej typ znajdujemy u Naruszewicza, Krasickiego, Trembeckiego (wiersz czwarty, krótki, jest u niego refrenem) i u Karpińskiego. Z romantyków zwrotkę tę ma Słowacki, z najnowszych Rydel i niektórzy inni. Stale wchodzą do niej rytmy trzy 11-zgłoskowe i ostatni 5-zgłoskowy. Normalnie wiersze 11-zgłoskowe dzielą się na 5 + 6. Wroczyński użył tu wierszy 4 + 7 i w innym utworze 4 + 3' + 4, a Rostworowski 6 + 5.

Sonet wprowadził do naszej literatury Jan Kochanowski, po nim układał sonety Sęp Szarzyński. Wcześnie zaczęto wprowadzać u nas do sonetu zmiany: wprawdzie ustalony od czasów Kochanowskiego jednostajny wiersz 11-zgłoskowy (5 + 6) pozostaje narazie bez zmiany, ale Grabowiecki ogranicza się tylko do dwu rymów w całym sonecie, czyli rymy z pierwszych 8 wierszy przenosi także do drugiej części, 6-wierszowej. Potem sonety spotykamy u Morsztyna, Kochowski niektóre swoje utwory nazwał sonetami, ale nie dał im formy sonetu. Przez cały wiek XVIII nikt nie pisał sonetów; wrócił do nich znowu Mickiewicz, potem Słowacki. Zaczęto później zrywać z tradycją 11-zgłoskowych wierszy w sonecie. Przesmycki wprowadza tu wiersze równe 5-zgłoskowe, Lange 3-zgłoskowe, Józef Jankowski wymyśla sonet z samych 1-zgłoskowców złożony! Tetmajer trzyma się wiernie dawnej formy sonetu, ale Kasprowicz daje sonet o dwu tylko rymach, i to męskich. Daniłowski uważa, że jest to forma zbyt krępująca, ale narzekania swe na formę sonetu właśnie w sonecie wyłożył. Potem obok form tradycyjnych coraz częściej ukazują się sonety w formie niezwykłej, w której zostają tylko z cech dawnych: podział na 14 wierszy (8 i 6 wierszy) i poczęści system rymów (o ile niema rymów wspólnych dla obu części). Orkan pisze sonet z wierszy długich $5 + 3^1 + 5$, Jedlicz z wierszy nierównych, dzielących się na 6 różnych cząstek, Wolski i Zbrowski wprowadzają do sonetu naśladownictwo heksametrów lub wiersze różnorytmiczne, Lemański w sonetach wierszy różnych nie miesza, ale używa do ich budowy wierszy to 9-, to 12-, to 10-zgłoskowych męskich i t. d. Nawrocki daje sonet z 12-zgłoskowców (7 + 5), Słonimski z wierszy 13-zgłoskowych (7 + 6), wreszcie Wyrzykowski zmienia porządek zwrotek sonetu tak, że część 6-wierszową umieszcza między dwiema zwrotkami 4-wierszowemi.

Tercynę pierwszy do Polski wprowadza Jan Kochanowski i przez czas bardzo długi nie znajduje po sobie następcy. Dopiero na nowo wskrzesza tę formę Słowacki, przyczem raz daje zmieniony rozkład rymów, mianowicie obok formy tradycyjnej, w której wiersz środkowy pierwszego trójwiersza rymuje ze skrajnemi wierszami trójwiersza następnego, w jednym utworze tercyny układa tak, że skrajne wiersze trójwiersza pierwszego rymują ze środkowym trójwiersza następnego (III część »Araba«). Mickiewicz nawet w tłumaczeniu

urywków »Boskiej Komedji« nie użył tercyn; dopiero E. Porębowicz całą »Boską Komedję« w tercynach przełożył.

Sestynę epiczną, z 11-zgłoskowych (jak i tercyna) wierszy złożoną z rozkładem rymów a b a b c c, również po raz pierwszy znajdujemy u Jana Kochanowskiego. Petrycy już w niej zmienia porządek rymów: a b b a c c; A. Morsztyn układa ją w wierszach niejednakowych 8a, 11b, 8a, 11b, 8c, 11c, podobnie Kochowski: 8a b a b, 6c c. Później z sestyną spotykamy się dopiero u Mickiewicza i Słowackiego, którzy wskrzeszają dawną jej formę, jakiej użył Kochanowski; ale Słowacki ma ją także w zmienionej formie, gdzie po zwrotce safickiej z rymami przekładanemi następuje dwuwiersz: 11c, 5c (»Hymn o zachodzie słońca na morzu«).

Oprócz powyżej wymienionych trzech artystycznych form średniowiecznych (sonetu, tercyny, sestyny), które utrzymały się stale w poezji całego cywilizowanego świata, Jan Kochanowski, mimo klasycznych zamiłowań, pod wpływem żartobliwego nastroju naśladował też zrzadka inne formy, nie mające estetycznej wartości: »Raki« i wiersz »Na Barbarę«; z poważniejszych poetów jedynym jego naśladowcą w tym względzie był Andrzej Morsztyn (Lut. 62 i 63).

Rozpowszechniona tak potem oktawa ukazuje się najprzód u Grabowieckiego, poczem popularyzuje ją Piotr Kochanowski (r. 1618), używa jej Szymon Zimorowic, A. Morsztyn, Kochowski, Potocki, Krasicki. Próbował jej tylko Mickiewicz, natomiast kochał się w niej Słowacki, który prócz formy tradycyjnej z 11-zgłoskowców złożonej (5 + 6), układał też oktawy, według wyrażenia prof. Tretiaka, jakby ściśnięte w pasie, bo przedzielone wierszem 5-zgłoskowym. Tu więc, podobnie jak w »Hymnie na morzu«, pierwszą część zwrotki stanowi zwrotka saficka.

Inne ściśle określone formy artystyczne mało były i są rozpowszechnione w Polsce. Obok oktawy Grabowiecki używał też strofy zwanej »octonarius«, on też wprowadził do naszej literatury kanconę, której nazwą posłużył się też Kochowski, nie zachowawszy jej formy, a z późniejszych poetów dopiero w ostatnich czasach kanconę napisał Miriam — Przesmycki. Zachodzą jednak różnice: kancona Grabowieckiego liczy wierszy 13 z rozłożeniem rymów: a b c a b c c d e e d f f, Przesmycki w kanconie dał wierszy 16 z rymami: a b c a b c c b d

e e d f g f g, a Kasprowicz wierszy 18 z rymami: a b b c a b b c c d d e e f e f g g.

Sestynę liryczną napisali tylko dwaj poeci: A. Morsztyn i Faleński, chanson dał A. Morsztyn (Lut. 205), ronda i ballady próbował A. Morsztyn bez powodzenia, nowe okazy ronda mamy u Przesmyckiego i Nawrockiego, a ballady u Przesmyckiego, Langego i Bunikiewicza. Rondo składa się z 13 wierszy o dwu rymach i o dwa razy powtórzonym krótkim refrenie; rozpoczyna 5-wiersz z rymami a a b b a, potem idzie trójwiersz i refren, wreszcie 5-wiersz z rymami a a b b a i wkońcu refren. Ballada ma wiersze 10- lub 8-zgłoskowe (u Przesmyckiego, Langego i Bunikiewicza. Rondo składa się z 13 wiertrzy 10- lub 8-wiersze z podobnemi rymami (a b a b a a b c b c, albo a b a b b c b c) poczem następuje 5, względnie 4 wiersze (połowa zwrotki) jako tak zw. »przesłanie« z rymami b b a b a, albo b a b a.

Triolet ukazuje się w r. 1816, potem u Mickiewicza, Czesława Jankowskiego, Rydla. Do nowych form należy też pantum, wprowadzony przez Faleńskiego i Langego, za którymi poszli: Rydel, Ostrowska, Brzozowski. Faleński też naśladował formę arabską ghazell; romancę znajdujemy u Przesmyckiego, u niego też ballatę (14 wierszy jak w sonecie z innem rozłożeniem rymów), kantylenę (zwrotki 6-wierszowe, gdzie wiersz pierwszy i drugi powtarza się jako piąty i szósty), rondel ma 13 wierszy: pierwszy czterowiersz z rymami obejmującemi, drugi z rymami temi samemi przekładanemi, przyczem drugi jego dwuwiersz jest powtórzeniem dwuwiersza rozpoczynającego pierwszą zwrotkę; ostatnia zwrotka ma też same rymy obejmujące, a na piątem miejscu dodaje się pierwszy wiersz pierwszej zwrotki. Z form zachodnio europejskich znajdujemy jeszcze stornelle Langego, Wroczyńskiego i Wiśniowskiego, z rodzimych zaś wymyśloną przez Żuławskiego kaskadę.

Zwrotkę często zamyka refren: pierwszy raz spotykamy się z nim w pieśni »Bogurodzica« (»Maryja« i »Kirie eleizon«) także w pieśniach XV w., np. w kolędzie »Nuż wy bielscy panowie«. Potem w Roksolankach, u Trembeckiego i Karpińskiego, u Mickiewicza a także u najmłodszych. Wroczyński pisze utwór p. t. »Refreny«, Tuwim używa refrenu, jako środka wzbudzającego pewien nastrój. Początkowo refreny formalnie stoją poza zwrotką, w w. XVII i później (u A. Morsztyna,

Trembeckiego i in.) wiersz refrenowy wchodzi do systemu rymów w strofce, wskutek czego w każdej zwrotce powtarza się rym jednakowy.

Rzadko w literaturze artystycznej trafiają się systemy wierszy nierymowanych: ma je J. Kochanowski, Opaliński, Słowacki. Co się tyczy rymów, te mają także swą historję: początkowo nie robiono różnicy między rymem a asonansem (asonancją), potem powoli wzrasta dążenie do pełnych rymów, przedewszystkiem żeńskich; polegają one na współdźwięczności końcowych głosek, poczynając od samogłoski przedostatniej sylaby. Asonanse jednak mamy jeszcze u Reja i u Bielskiego. Rymowano także bez względu na rodzaj akcentu, stąd rymowanie wierszy żeńskich z męskiemi. Ustaje to już stanowczo od Jana Kochanowskiego, który używał tylko rymów żeńskich. Jego przykład stał się obowiązującym kanonem aż do początków XIX wieku, dopiero ok. r. 1817 po stoczeniu walki literackiej wprowadzono rymy męskie do wersyfikacji polskiej. Od czasów J. Kochanowskiego dbano też o to, by rymy były pełne, dokładne. Spostrzeżono jednak, że nieraz mające się rymować zgłoski bywają jednakowo pisane, ale się różnie wymawiają i odwrotnie. To było przyczyną powstania teorji o rymach dla oka i dla ucha. »Subsydium wiersza polskiego« (r. 1755) nie rymuje z tego powodu takich np. wyrazów, jak *gładki — matki, zbawiciel — nauczyciel, który — bury, świeży — mierzy*, o ile przez omyłkę nie użyto pisowni niewłaściwej, np. *bałamutnia — kłutnia, Mazurzy — zmrurzy*. Z drugiej strony w końcu XVIII i w początkach w. XIX protestowano przeciwko rymom dla oka a nie dla ucha, np. *kobiecie — idziecie*, zalecając rymy: *kobiecie — robicie* i t. p. Również dopiero w początkach w. XIX zaczęto unikać rymów pospolitych, »częstochowskich« także »gramatycznemi« zwanych i dobierać rymy rzadsze, wytworniejsze, zwłaszcza w utworach krótszych i mających treść niepowszednią. Mistrzem takich rymów był Słowacki, Lange w specjalnych utworach wykazywał swoje pod tym względem wirtuozostwo.

Rym wcześnie staje się prawie niezbędną cechą wierszy polskich; zaniechanie rymowania w utworach popularnych zauważyliśmy tylko w pieśniach kościelnych pierwszej połowy XVI wieku. Lubowano się rymem w wiekach średnich: pisano długie utwory o jednym rymie, chętnie też wtrącano rymy do prozy. Jednostajność rymów wchodzi znowu w modę

ostatniemi czasy: dają tego dowody: Kasprowicz, Lange, Ostrowska. Dawniej unikano rymowania na te same wyrazy, dziś uciekają się i do tego efektu, np. Zawistowska, Staff, Szczęsny. Do asonansów wracają najmłodsi.

Nieregularny rozkład rymów wprowadzili romantycy, użycie w środku wiersza wyrazów rymujących z końcem poprzedniego wiersza znajdujemy u Słowackiego, Bronisławskiej, Staffa, Iwaszkiewicza, który też w swych »Utach« stara się o ciągłe powtarzanie wyrazów dających rymy lub częściowe asonanse (por. też jego »Ogrodniczki«).

Wcześniej od nieregularnego rozłożenia rymów rozpoczyna się nieregularne sprzęganie różnorytmicznych wierszy, czyli zburzenie prawidłowości układu zwrotkowego. Przygodnie spotykamy to już w w. XV w »Żalach N. Marji Panny pod krzyżem«, gdzie można upatrywać wpływ utworów ludowych, zwłaszcza płaczów pogrzebowych, które dotychczas u wschodnich Słowian w takich różnego rozmiaru zawodzeniach się wyrażają. Już tam wiersze dłuższe i równiejsze odpowiadają spokojniejszemu nastrojowi duszy, gdy krótkie z gwałtownemi przejściami od krótszych do dłuższych znamionują silniejsze napięcie uczucia.

Zanim jednakże takie wiersze nierówne stały się odbiciem falowania uczuć, zaczęto je z innych przyczyn wprowadzać do literatury: Grochowski ok. r. 1600 w ten sposób przekładał pieśni łacińskie, tak zw. tropy i sekwencje, właśnie w nieregularnych wierszach układane; Niemirycz w r. 1699, idąc za Lafontainem, tłumaczył tak jego bajki; po nim w nieregularnych wierszach układał »Nowe bajki« Krasicki, a później wstąpili w też ślady i inni bajkopisarze; Naruszewicz na wzór klasyczny pisał wierszami nieregularnemi dytyramby i tak samo postąpił Mickiewicz w »Odzie do młodości«.

Samorzutnie dopiero Węgierski w przekładzie »Pigmaljona« przystosował wiersz nieregularnie zmienny do nierównomiernego falowania uczuć swego bohatera. Zapewne też niezależnie od niego Karpiński mieszał wiersze w »Myślach jesiennych«. Tęż technikę zastosował Kniaźnin w przekładach »Pieśni Osjana« a doprowadził do mistrzostwa Mickiewicz zwłaszcza w »Dziadach«. Za nim poszli: Słowacki, Konopnicka, Lange, Tetmajer, Kasprowicz, Wyspiański, Miciński, Wroczyński, Komornicka, Staff i inni młodsi, w ogólności wszyscy, co chcieli nietylko przez wyrazy, ale i przez mniej lub więcej

nagłe zmiany rytmu wyobrazić burzę swych uczuć, wzniesień i upadków ducha. U Tuwima, gdy opisuje walkę »Na noże«, rytm wiersza harmonizuje z rytmem gwałtownych niespodzianych ruchów obu zapaśników.

Bywają też utwory, gdzie ukazują się dwa sposoby pisania: wiersze równe lub równomiernie zmienne, układające się w dwuwiersze lub zwrotki bardziej złożone, a także wiersze w nieregularnym układzie. Stosunek liczebny między niemi bywa bardzo różny, zazwyczaj na jeden sposób przypada tak wielka przewaga, że sposób drugi staje się wyjątkową przerwą w ogólnym toku rytmów i przez swoją wyjątkowość wywiera tem silniejsze wrażenie; przypomnimy tu jedno miejsce z Konrada Wallenroda, oskarżenie wzniesione przeciwko Wielkiemu Mistrzowi w kilku wierszach odbijających od całej masy innych rytmem zrywanym, uciętym a niejednostajnie toczonym. Odwrotnie znów u Kasprowicza »Moja pieśń wieczorna« bieg rytmów niejednostajnych przerywa w kilku miejscach wierszami wyrównanemi i nawet skrystalizowanemi w zwrotki przejrzystej, ustalonej budowy. W obu wypadkach wrażenie otrzymuje się różne, ale i tu, i tam przenikające.

Nowe typy wierszowe powstają przez częściowe zmiany typów starszych: poznaliśmy naturę i pochodzenie wierszy tak zw. wielośredniówkowych, czyli wieloczłonowych, czyli drobionych. Ponieważ w nich oddzielne człony wzajemnie sobie odpowiadające mają jednakową liczbę zgłosek, przeto są do siebie podobne i tylko w trzyzgłoskowych członach częściej bywa akcent nieustalony, gdyż może być amfibrachicznym (zwykle) lub daktylicznym (mniej zwykle). Znaleźli się poeci, którzy nie dbali o to, aby wiersz każdy miał stałą liczbę średniówek, ale natomiast pilnowali tego, by rozkład akcentów był we wszystkich wierszach jednakowy: tym sposobem otrzymano nowy rodzaj wierszy, które nazwaliśmy tonicznemi, gdyż są zbudowane na tejsamej zasadzie, co i tak zwane toniczne wiersze rosyjskie. Wykazaliśmy, że zwłaszcza Faleński i Tetmajer pisali w ten sposób. Z najnowszych poetów o uporządkowanie akcentów z pomijaniem średniówek dbają Staff, Iwaszkiewicz i in. Przy przeradzaniu się typów wielośredniówkowych na toniczne niewątpliwie też współdziałał wpływ i wierszy tak zw. metrycznych.

Niepoślednie znaczenie w historji naszej wersyfikacji mają właśnie wiersze, tworzone na sposób metrycznych gre-

ckich i łacińskich. Wszyscy się już dziś godzą na to, że nie są to wiersze naprawdę miarowe, jakkolwiek pokutują dotychczas poglądy na przedłużanie akcentowanej zgłoski. Wiersze naprawdę miarowe nie utrzymały się ani w Grecji, ani w Italji, skoro tylko oba języki klasyczne zatraciły różnice iloczasowe; jakżeby więc mogły powstać w Polsce, gdzie od wieków »nos Poloni non curamus quantitatem syllabarum«? Mamy tylko dwa rodzaje miary wierszowej, oba zgodne z naturą języka: czas trwania zgłoski i czas, zamknięty między dwoma akcentowemi momentami. Stosowanie pierwszego rodzaju miary wytwarza wiersze sylabiczne na liczbie zgłosek oparte. Wiersze, które nazwaliśmy wieloczłonowemi lub drobionemi, mają zasadę budowy podwójną, polegającą na liczbie zgłosek, i liczbie przycisków, czyli akcentów. Naśladowanie wierszy metrycznych nigdy nie było i nie mogło być niczem innem, jak tylko naśladowaniem rozłożenia przycisków w wierszu. Heksametr miał ich sześć, a z nich każdy na pierwszej zgłosce w każdej 3- lub 2-zgłoskowej stopie, zatem i polski »sześciomiar« miał tyleż w taki sam sposób rozłożonych akcentów. Już w makaronach Jana Kochanowskiego, A. Morsztyna lub Krzysztofa Opalińskiego o prawdziwych heksametrach mowy być nie mogło: np. w 59-ym wierszu Kochanowskiego zgłoski wyrazów polskich mają niczem nieusprawiedliwiony iloczas, gdyż zgłoska nie jest nawet akcentowana:

Accidit, ut qui se powagas wspinat ad altas...
Congredimur, dextrisque datis, służbaque powolna.

Tak więc i tutaj nie chodziło o różnice iloczasowe, lecz tylko o rozłożenie akcentów. Było to również troską Mickiewicza, kiedy pisał »Powieść Wajdeloty«, ażeby nie stawiać obok siebie wyrazów, w którychby dwie bezpośrednio po sobie następujące zgłoski były akcentowane, czyli według jego przekonania — długie, kiedy powinna była następować nieakcentowana po akcentowanej, np. »Krzyk mojej« (matki). Ale Mickiewicz, raz obrawszy sobie tę drogę, poszedł nią śmiało, to też jego wiersze, które zamiast »sześciomiarowemi«, nazwalibyśmy »sześcioprzyciskowemi«, nie mają równej liczby zgłosek. Dość było Mickiewiczowi baczyć na to, aby ta liczba nie spadła poniżej 12 i nie wzniosła się powyżej 17; w rzeczywistości waha się ona między 14 a 17.

Właściwością języka polskiego jest to, że gdy w wierszu rozłożymy tak akcenty, jak tego wymaga klasyczny heksametr,

ażeby ten wiersz skandować na sposób starożytny, zawsze go możemy przeczytać w sposób dla naszego języka naturalniejszy, i mimo to w naszych uszach nie traci on swej rytmiczności. Niekoniecznie wszystkie przyciski muszą zawsze być ściśle umiejscowione: w 3-zgłoskowych »stopach«, które cząstkami rytmicznemi lub wierszowemi nazywać wolimy, może być akcentowana bez różnicy zgłoska początkowa lub środkowa, i tylko akcent, padający na ostatnią zgłoskę, nadaje jej charakter odrębny rytmu męskiego.

Mimo to następcy Mickiewicza nie odważali się zerwać z tradycją, to też tak zw. »heksametry« Norwida, Kondratowicza, Lenartowicza, Asnyka, Faleńskiego, opierają się na ścisłem rachowaniu zgłosek. Są tylko wyjątki: Konopnicka w »Roku nowym« nie ustala liczby zgłosek w wierszu, uważa tylko, żeby cząstki akcentowane wiersza nie liczyły ponad trzy zgłoski i żeby ich było 6, ale znów nie dba o to, czy dadzą się wiersze te skandować według wymagań heksametru, mianowicie, czy wypadną stopy 3-zgłoskowe z przyciskiem daktylicznym, czy amfibrachicznym. Tetmajer niekiedy rachuje zgłoski, kiedy indziej znów do tego stopnia pozwala sobie na swobodę, że w jednej »stopie« zamyka nawet czterozgłoskowy, a więc właściwie dwuprzyciskowy wyraz:

Śpiewajcie | złotołuskie | wodnice | powraca- | jącym że- | glarzom.

Z rytmem »heksametrowym« najswobodniej postępował Wyspiański: lekceważył przepisy klasyczne nawet tam, gdzie najbardziej się do nich zbliżał, jak np. w śpiewie Syreny (»Powrót Odyssa«), gdzie trafiła się »stopa«: »dajesz kształt«, i gdzie o »daktylicznych« przyciskach niema mowy. Staff także rachuje zgłoski i akcenty, albo też same tylko akcenty (»O miłości wroga«) nie dbając o ich układ według wymagań metryki starożytnej; niekiedy tylko stara się ściśle zastosować do warunków przyciskowych heksametru antycznego (w zbiorze: »Śladem stopy antycznej«, utwory nierymowane). Lange swobodnie naśladuje heksametry (»Łuk i arfa«) nieraz do tego stopnia, że albo cząstki rytmiczne przybierają u niego niezwykłą postać jedno- lub czterozgłoskowych, albo też w wierszach waha się nawet liczba przycisków w granicach o jeden mniej lub o jeden więcej od normy (»Rozmyślanie«). Przesmycki, naśladując heksametr, pozwala sobie na swobodę wahania się w liczbie zgłosek wiersza w granicy jednej zgłoski (8 + 8 lub

8 + 7, »Przed urną Shelleya«), albo też daje stałą liczbę zgłosek. Rydel także ma dwa rodzaje: z niestałą i ze stałą liczbą zgłosek, Górskiego dystychy elegjackie przedstawiają zupełnie ustalone typy 8 + 9 i $7^1 + 7^1$, a inne jego niby miarowe dwuwiersze liczą po 8 + 8 i 8 + 7^1 zgłosek; co najwyżej w granicach każdego oddzielnego członu wierszowego cząstki 2- i 3-zgłoskowe układają się w dowolnym porządku (naśladowanie z Moschosa). Stałą liczbę zgłosek mają »heksametry« Komornickiej lub Nawrockiego, niestałą — Bronisławskiej, Zbrowskiego, Roztworowskiego, ale też często wtedy jest w nich układ akcentów albo cząstek (np. końcowych jednozgłoskowych) niepraktykowany w heksametrze klasycznym, np. u Jedlicza lub Wolskiego, albo »jambicznych« u Tetmajera. O pentametrach Górskiego już wspomnieliśmy, że mają stałą formę nowoczesną $7^1 + 7^1$; w dystychach elegjackich Rydla »heksametry« liczą 8 + 9, a pentametry $7^1 + 8^1$ zgłosek.

Tak więc, co się tyczy naśladownictwa wierszy, które według zasad metryki starożytnej mają niestałą liczbę zgłosek a natomiast stałą liczbę przycisków, umiejscowionych stosownie do zasad, wypływających z natury każdej stopy, w wersyfikacji polskiej zauważyliśmy trzy rodzaje techniki: 1) dążenie do tego, aby w heksametrach było 6 akcentów i żeby każdy z nich padał na pierwszą zgłoskę »stopy« (swoją drogą te wiersze 6-przyciskowe czytają się normalnie inaczej niż greckie heksametry); 2) dążenie tylko do tego, aby w wierszu było 6 akcentów, bez uwzględnienia umiejscowień akcentowych; cząstki mogą być także 3-zgłoskowe »amfibrachiczne«, albo 1-zgłoskowe, albo 4-zgłoskowe i wtedy jeden z akcentów pobocznych musi być bardzo osłabiony; 3) technika polegająca na zachowaniu 6 akcentów oraz na utrzymaniu jednakowej liczby zgłosek i stałej średniówki w wierszu.

Dwa ostatnie rodzaje techniki znalazły grunt podatny do rozwoju w wersyfikacji polskiej. System rachowania zgłosek wytworzył typy wierszy, podobne do typów wieloczłonowych z tą jednak różnicą, że tutaj stałe cząstki wiersza formują się bez względu na granice wyrazów; wiersze są więc wielocząstkowe, ale nie wielośredniówkowe; rozłożenie jednak akcentów w wierszach wieloczłonowych i wielocząstkowych jest to samo: oba te rodzaje można nazwać wieloprzyciskowemi ze stale ustanowioną liczbą przycisków.

Tak więc znajdujemy 5-cząstkowe wiersze Asnyka typu

3 — 3 — 2 + 3 — 2 (13-zgłoskowe w utworze »Lykofron do Fatum) albo typ 3 — 3^1 + 3 — 2 — 2 w »Narodzinach Afrodyty« Tetmajera. Zazwyczaj 3-zgłoskowe cząstki różnią się między sobą pod względem akcentowym, mianowicie mieszają się 3^2 i 3^5, ale tylko w pierwszej cząstce wiersza lub bezpośrednio po średniówce. Zdarza się, że cząstki są wszystkie jednakowo akcentowane i wtedy otrzymujemy wiersze tak zw. toniczne, np. 3^2 — 2 + 2 — 2 — 2 (Faleńskiego »Meandry« Nr. 272), 2 — 2 + 2 — 2 — 2 (Górskiego »Na pomoście«) i inne, o których już była mowa wyżej.

Z czterocząstkowych najwcześniej u Kondratowicza powstaje typ 3 — 3 + 3 — 4 (»Rok w pieśni«) i u Sowińskiego 3 — 3^1 + 4 — 5 lub 3 — 3^1 + 5 — 4 (»Wojna«); dalej 3 — 3^1 + 3 — 4 i 3 — 3 + 3 — 3^1 (Górskiego »Venus Victrix«), 3 — 2 + 2 — 2 (Górskiego »Na Dünach«), 5 — 3^1 + 5 — 4 (Staffa »Dzwony« w »Snach o potędze«), 3 — 2 + 2 — 2, (Wyspiańskiego modlitwa księdza w »Klątwie«). Także bez średniówki, głównie w 9-zgłoskowcach: 3 — 2 — 2 — 2 (Wyspiański, śpiew Wandy w »Legendzie«) i to samo u Tetmajera (»Sulamitka i Salomon« a także »Odchodzisz już«).

Trójcząstkowe, np. 2 — 2 + 3 (Faleński »Bój zabawa«; tak samo Faleński »Meandry« N-o 291), 3 — 2 + 3^1 (Górski, »Italiam«), 4 + 3 — 4 (wiersz saficki, Wroczyński »Remedia amoris«); bez średniówki: 3 — 2 — 3 (Faleński »Meandry« N-o 246), 3 — 2 — 3^1 (Tetmajer »Odchodzisz już«, wiersze męskie) 3 — 2 — 2 (dość często u Wyspiańskiego: »Legenda«, śpiew Wandy, wiersze krótsze; »Klątwa«, modlitwa księdza, wiersze krótsze; miejscami modlitwa Konrada w »Wyzwoleniu«).

Największą liczbę akcentów znaleźliśmy u Przesmyckiego, bo aż 8 (»Święty ogień«): 3 — 2 — 2 — 1 + 3 — 2 — 2 — 2, u Cz. Jankowskiego 7. Niekiedy mieszają się z sobą wiersze, mające 6 lub 5 przycisków, np. Zbierzchowskiego, »Kamienny bóg«; tak samo niekiedy 4 cząstki zamiast 5 u Przesmyckiego w przekładzie z Carducciego, gdzie są wiersze normalnie liczące po 5 cząstek rytmicznych z niejednakową liczbą zgłosek.

Właśnie drugi nowy typ rytmiczny, który się rozwinął na gruncie naśladownictwa metrów klasycznych, stanowią wiersze, mające określoną i stałą liczbę przycisków, ale niestałą liczbę zgłosek, np.: 3 — 2 + 3 — 2 — 3, ale w pierwszym

członie porządek cząstek może być odwrócony, w drugim zaś mogą być wszystkie 3-zgłoskowe (Komornicka »Na rozdrożu«). Ten typ wprowadził do literatury Wyspiański i wycisnął na nim bardzo silnie indywidualne piętno. Przypominamy tutaj jego rytmy 4-przyciskowe przemowy »Chóru« w »Protesilasie i Laodamji«, 3-przyciskowe śpiewu Aojdesa w tymże dramacie a także przemowy Patroklosa w »Achilleis«, rozmowy »Mickiewicza z Krasińskim« i słów św. Andrzeja w »Legjonie«, modlitwy Konrada w »Wyzwoleniu« i wreszcie monologów Biskupa w »Skałce«; są też wiersze 2-przyciskowe, rozrzucone wśród 3-przyciskowych, jakiemi przemawiają boginki litewskie w »Legjonie«. Cząstki rytmiczne tych wierszy są rozmaitej rozciągłości; najczęściej wahają się w granicach 3 do 4 zgłosek, ale są też miejsca, w których cząstki te różnią się znaczniej, licząc po 2, 3 lub 4 zgłoski, a czasem nawet tylko jedną zgłoskę. Porządek rytmiczny polega na uwydatnieniu przycisków, przyczem najczęściej koniec cząstki rytmicznej wypada wraz z końcem wyrazu; jeżeli więc nie mówimy tu o średniówkach, to tylko dlatego, że z pojęciem średniówki wiążemy jej umiejscowienie stałe po pewnej z kolei zgłosce we wszystkich wierszach.

Rytmy, które wyprowadziliśmy tu z naśladownictwa metrów klasycznych, a które mogą być nazwane naśladowaniami swobodnemi, wyjątkowo tylko ukazują się u nas przed r. 1860; są więc one wytworem czasów najnowszych i zwłaszcza ich najswobodniejsza odmiana wiąże się z imieniem Wyspiańskiego. Jakkolwiek oczywistym jest w nich pewien jednostajny porządek i pewna miarowość, powtarzająca się mniej więcej równo, to jednak ogólny ich charakter należy określić jako dość znaczne rozluźnienie więzów rytmiki dawniejszej, opartej na liczeniu zgłosek. Jest to jakby znamię czasu, gdyż powszechna niejako skłonność do luźniejszej rytmiki wyraziła się i w inny sposób.

Objawy nieustalenia czy zaniedbania rytmu obserwowaliśmy w wersyfikacji wieku XIV, XV i XVI, a nawet i później u niektórych poetów, mających mniej wprawy w pisaniu wierszy; ale to zawsze było objawem pewnego niedołęstwa, nieudolności. Natomiast w czasach nowych rytmy umyślnie nieustalone znajdujemy u takiego mistrza, jakim był Mickiewicz. A więc przedewszystkiem wiersze arytmiczne z końcowym 3-zgłoskowym odcinkiem (»Polały się łzy me«) zupełnie w du-

chu twórczości ludowej, jak również rytmy nieustalone w całym utworze (»Gdy tu mój trup«), albo miejscami (»Królewna Lala i król Bobo«), jakby naśladujące technikę ludową, lub dawną jeszcze nieudoskonaloną. U Słowackiego brak stałości rytmu w wierszach wiąże się z okresem mistycyzmu, kiedy poeta nie poprawiał swoich improwizacyj. Norwid, jak się zdaje, wtrącając gdzie niegdzie wiersze arytmiczne, chciał przez to utworom swym nadać cechę archaiczności, odpowiadającą odległym czasom, z których wątek dla tych utworów zaczerpnął. Zmącenie rytmów u Zmorskiego i Sowińskiego wypływało poczęści z ich usposobienia osobistego, poczęści z nastroju powszechnego, który panował w ówczesnych sferach literackich, a wyrażał się w protestach przeciwko ogólnie przyjętym, banalnym formom. Natomiast w ostatnich czasach używano wierszy arytmicznych w celu świadomie artystycznym, aby i technice wiersza nadać koloryt środowiska, skąd wzięto treść do utworu. Mamy to u Tetmajera w »Marszu zbójeckim«, pisanym gwarą ludową, a więc i w rytmie nieustalonym dość często w poezji ludowej spotykanym; takąż formą posługuje się Gwiżdż w »Sabałowem widzeniu«; Wyspiański również naśladuje ten ludowy sposób wierszowania w »Legendzie« i »Klątwie«, albo też pragnie wierszom przez nieustalenie ich rytmu nadać charakter archaiczny, a więc robi to samo, co robił Norwid. Ale ta nieustalona, zmącona rytmika zaczęła też wywierać sama przez się urok na poetów, jako przeciwieństwo krępujących swobodę wierszy ściśle, jednostajnie rytmicznych. Wyspiański w arytmicznych wierszach wyraża osobiste wspomnienia (»Jak pomnę, stała na stopniu«), Jedlicz w nich wypowiada swój pesymizm, (»I żyjem wiecznie smutni«), Perzyński opowiada o »Sądzie ostatecznym«.

Wreszcie jest jeszcze rodzaj wierszy, które nazywają wolnemi. Niektórzy nie uznają ich wcale za wiersze: »Pojęcie »wiersza wolnego« — pisze Rowiński w »Encyklopedji Polskiej« III, 236 — zawiera w sobie wewnętrzną sprzeczność: wiersz jest w istocie swojej pewnem skrępowaniem, zakuciem słowa w określoną formę. O ile zatem takiego odwiecznego rozumienia tej nazwy nie chcemy się wyrzekać, musimy wiersze prawdziwie wolne zaliczyć do zwykłej prozy, która pospołu z »prozą rytmiczną« posiada jedynie odrębne właściwości stylowe i uderza tem, że przez autorów bywa dla oka ina-

czej pisana i drukowana«. Wierszom wolnym Kaz. Wóycicki poświęcił ostatni rozdział w swej książce »Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego«. Mamy tam przegląd literatury przedmiotu i analizę zawartych w niej twierdzeń: autor dochodzi do wniosku, na podstawie porównania typów »prozy rytmicznej« i »wiersza wolnego«, że w rezultacie »proza rytmiczna i wiersz wolny zlały się w jedno«. Dla wyjaśnienia przytaczam, co autor pod prozą rytmiczną rozumie; na stronie 37 czytamy, że poeci, nie poprzestając na zwykłym, przyrodzonym rytmie mowy i ulegając wewnętrznej swej potrzebie, »objektywizują i udoskonalają artystycznie rytm, towarzyszący pewnemu nastrojowi i rozbrzmiewający w ich uchu, przez ujednostajnienie budowy członów i odległości między wzniesieniami«. To spostrzeżenie autor uzasadnia bardzo ciekawem i pouczającem zestawieniem wyników analizy prozy naukowej i »rytmicznej« prozy poetycznej. Analizując znów kilka przykładów wierszy wolnych, dochodzi do wniosku, że w wierszu wolnym »dwie zasadnicze uderzają nas cechy: odrzucenie elementów, charakteryzujących nasz wiersz — i w tem znaczeniu »wiersze wolne« są wolne, to zn. wyzwolone z tego, co wiersz stanowi — oraz zgodność rozczłonkowania wierszy »wolnych« z wyszlachetnionem rozczłonkowaniem akcentacyjnem, proste poprzestawanie na niem. Jeżeli zaś niema różnicy pomiędzy takiemi wierszami i prozą rytmiczną, to one są nią, i nowego, dziwacznego terminu nie było poco tworzyć«.

Swoją drogą K. Wóycicki uznaje, że »wreszcie między pozornym wierszem wolnym i prawdziwym wierszem istnieć mogą całe szeregi rodzajów mieszanych, gdzie poszczególne wiersze czy grupy wierszy odpowiadają znanym typom rytmicznym i wplecione w prozę rytmiczną, suggestjonują czytelnika co do całości. Jeżeli nadto uwzględnimy działanie rymów, które nawet zwykłej prozie dla niewprawnego ucha nadają złudne brzmienie wiersza, jeżeli uwzględnimy oddziaływanie rozczłonkowania graficznego na nasze oko, zrozumiemy, jak trudno nieraz uniknąć pomyłki w określeniu formy utworu«.

Właśnie chodziłoby o określenie pewnych, choćby tylko najgłówniejszych typów przejściowych nie między wierszem »wolnym« a »związanym«, ale w ogólności między wierszem a prozą. Jeżeli uznajemy rodzaj prozy »rytmicznej«, to możnaby uznać też i rodzaj wiersza »wolnego«, ponieważ »rytmiczność« prozy uznaje się, jako pewien zespół cech, zbliża-

jący prozę do wierszy. Wiersze we właściwem, ścisłem tego słowa znaczeniu — to są wiersze z określoną liczbą zgłosek i z zachowaniem prawa średniówek; nawet już wiersze ze stałą liczbą przycisków a niestałą liczbą zgłosek z punktu widzenia teraźniejszej rytmiki mają związanie rozluźnione. Im swobodniejsze są w nich sposoby budowy oddzielnych cząstek rytmicznych, tem i wiersze całe są »wolniejsze«. Z drugiej strony musimy wymienić dawne i nowe wiersze rytmoidyczne, niezupełnie rytmiczne, z drobnemi wahaniami kiedy niekiedy w liczbie zgłosek, z zaniedbaniem od czasu do czasu średniówki. Jako osobny rodzaj wyodrębniliśmy też wiersze z rytmem tradycyjnym nieregularnie pomieszane, które niekiedy też wolnemi nazywane bywają. Mamy też szczególne rodzaje prozy poetycznej czy to w Psalmodji Kochowskiego, czy w »Księgach pielgrzymstwa Mickiewicza, czy w »Anhellim« Słowackiego, czy w dziełach Krasińskiego i tylu innych późniejszych poetów. I w niej są różnice, polegające na więcej lub mniej wyraźnem uporządkowaniu szeregów rytmicznych. Z pomiędzy tych różnych rodzajów rytmu wyodrębniłbym też i wiersz wolny«, rozumiejąc pod tą nazwą sprzężenie rymowanych lub nierymowanych, albo też w części rymowanych, a w części nierymowanych wierszy tradycyjnych, pomieszanych z krótszemi lub dłuższemi wyrażeniami, w których nie odczuwamy rytmu wierszowego.

Takie wiersze wolne znaleźliśmy u Konopnickiej (»Jego duch«), u Kasprowicza (»Sawitri«, »Siądź na kamieniu«), u Tetmajera (»Hymn do miłości«, »Salamandra«), u Wyspiańskiego (w »Warszawiance« i »Kamienna była ława«), u Przesmyckiego (przekład z Brzeziny), u Komornickiej (»Czarne płomienie«), u Micińskiego (»Kolosseum« i w przekładzie poezyj Dżeladdina Rumi), także u Staffa w utworze przytoczonym przez K. Wóycickiego: »Ogród uśpiony« i u innych poetów nowszego czasu. Nie będziemy już analizować tych wierszy wolnych; omówiliśmy je na miejscach właściwych i wtedy poznaliśmy ich nieledwie w każdym wypadku odmienną technikę. U jednych poetów w pewnych utworach zbliżają się one bardzo do typu wierszy tradycyjnych, na liczbie zgłosek opartych; gdzie indziej znów te wiersze tradycyjne prawie się gubią wśród innych, których szeregi, wiążąc się z sobą, różnią się od prozy nieledwie tem tylko, że każdy wiersz wydrukowano na osobnej linji, np. u Żuławskiego w »Królewskich

snach«. Takie właśnie wiersze możnaby nazwać prozą rytmiczną, o ile w tej ostatniej odróżniać będziemy rodzaj dzielony na krótkie szeregi rytmiczne, i drugi, bardziej zbliżony rytmem do prozy właściwej, będącej istotnem przeciwstawieniem wierszy.

Z przeglądu więc niniejszego wypada, że obecnie kończy się olbrzymi cykl rozwoju kulturalnego w zakresie rytmiki: wiersze wyszły pierwotnie ze śpiewu, ale — rozważane bez udziału muzyki — niegdyś bardzo się zbliżały do toku zwykłej prozy; teraz, po upływie stuleci, znowu wiersze stają się bliskiemi prozy w zakresie rytmu, przyczem przejściowe rodzaje »związanego« wiersza nietylko nie podupadły, ale nadzwyczajnie się udoskonaliły i wykazują niepospolitą żywotność. Jest to więc jedna z dziedzin ducha ludzkiego, której zbadanie wykazało dokonany na tem polu postęp ogromny, wzmacniający wiarę w ogólne doskonalenie się człowieka, mimo tak smutnych niedomagań moralnych, jakie dziś u progu wolności przeżywamy.

I. WYKAZ IMION

I. POECI

Adamowicz 345.
Anczyc 279—282.
Arjost 116.
Arnsztajnowa 383.
Asnyk 283—289, 415.
Asselinau 295.

Balmont 313.
de Banville 17, 295.
Bartusówna 305.
Bąkowska (Szczęsna) 345.
Béranger 201.
Berent 392.
de Bernay 17.
Bieder 345.
Bielski 83—88.
Biernat z Lublina 68.
Brodziński 171—176, 182, 241.
Bronisławska 398—399.
Brzezina 313.
Brzozowski St. 381, 409—410.
Buchanan 95.
Bunikiewicz 427.
Byron 422.

Carducci 311.
Claudel 450.
Czartoryski 166.
Czech 407.
Czerkawska 404—405.
Czyżewski 432.

Daniłowski 380.
Dębicki 345.
Dobrzański 418.
Drużbacka 141.

Eminowicz 421.
Eurypides 421, 425.

Faleński 283, 289—297.
Feliński 170—171, 220.

Giraud 311.
Gliński 305.
Gomulicki 283, 303—305.
Goszczyński 244—248.
Göthe 195, 203, 208, 209.
Górski 336—340, 419.
Grabowiecki 108—111.
Grochowski 111—113, 121, 264.
Grudziński 305.
Gwiżdż 402.

Horacy 16, 143, 144, 162, 244, 293, 335, 338, 418, 420, 421, 423.
Horzyca 452.
Hryńkowski 431—432.
Hugo 320.
Husarski 450—451.

Iłłakowiczówna 451—452.
Iwaszkiewicz 448—450, 453.

Jan z Koszyczek 70.
Jankowski Cz. 321.

Jankowski J. 320.
Jedlicz 389—390, 402.

Karpiński 149—162.
Karski M. G. 427—428.
Karski Z. 453.
Kasprowicz 347—356, 381, 382, 425, 428.
Kipling 314.
Klingsor 397.
Klonowicz 107—108, 241, 264.
Kniaźnin 160, 162—163.
Koblański 160.
Kochanowski J. 79, 86, 88, 89—105, 111, 114, 115, 121, 125, 133, 137, 173, 183, 219, 220, 417.
Kochanowski P. 116—118, 126, 127.
Kochowski 133—135, 141.
Komornicka 381, 394—396.
Konarski 305.
Kondratowicz 265—268, 289.
Konopnicka 283, 297—303.
Kościelski 305.
Krasicki 118, 141—143, 146, 220, 251.
Krasiński 249—253.
Kruszyński 179.

Lach Szyrma 239.
Lafontaine 138, 143.
Lambert le Court 17.
Lange 314—320, 382, 415, 419.
Lathakan 13.
Lechoń 453.
Leconte de Lisle 295.
Lemański 392—394.
Lenartowicz 277—279.
Leszczyński 406—407.
Lieder 345.
Liliana 407.
Lubecki 405.

Ładysław z Gielniowa 63.

Malczewski 187—189.
Marcinowska 397—398.
Marini 127.
Marot 126.
Mączka 426.
Miaskowski 113, 251.
Miciński 374—379, 402.
Michaud (Miron) 305.
Mickiewicz 189—220, 229, 233, 239, 251, 252, 262, 269, 413, 414, 415.
Miłosz 399.
Minasowicz 141.
Mirandolla (Pik) 345.
Mleczko 415.
Morawski 424—425.
Morsztyn A. 125—133, 139.
Moschos 340.
Motty 418.
M...ski (Trzeszczkowska) 305, 401.

Nalepiński 379—380.
Naruszewicz 143—145.
Nawrocki J. 405.
Nawrocki W. 404.
Niemirycz 138—140.
Niemojewski 345.
Norwid 254—265, 289.
Nowicki 345, 401.

Odyniec 228.
Ogrodziński 420.
Olwid 451.
Opaliński 137—138.
Oppman (Or-ot) 340—344, 423.
Ordon 305.
Orkan 381, 383.
Osjan 142, 162.
Ostrowska 382, 399—401.
Ostrowski 268.

Pascoli 398.
Perzyński 381, 402—403.
Petrarka 208.
Petrycy 113—115.
Pieńkowski 381.
Pilecki 305.
Pindar 143.
Pol 248—249.
Popiel 418.
Potocki W. 135—136, 185.
Przesmycki 307—314, 381, 382.
Przybyszewski 281, 347, 381, 428.
Przysiecki 453.
Puszkin 20.

Raabe 452.
Rej 78—83, 84, 86, 87, 241, 299.
de Rességuier 320.
Rimbaud 57, 453.
Ronchin 194.
Rousseau 145.
Roztworowski 407—409, 419.
Ruffer 403.
Rundbaken 392.
Rydel 333—336.

Sarbiewski 141.
Schiller 208. 209.
Seklucjan 73, 115.
Sęp Szarzyński 105—107.
Słonimski 447—450, 453.
Słoński 428.
Słota 63.
Słowacki 117, 221—239, 251, 252, 262, 398, 399.
Sofokles 424.
Sowiński 277.
Sperone Speroni 102.
Spiczyński 71.
Staff 382, 410, 428, 432—442.
Stanisław Kleryka 70, 74.
Sten (Bruner) 345.
Szczepański 381, 382, 401.
Szczęsny 410.
Szukiewicz 407.
Szymonowic 185.

Tasso 102, 116, 118.
Tetmajer 321—333, 416.
Trembecki 146—148, 160, 184, 185.
Trissino 102.
Trzecieski 76, 241.
Tuwim 428, 442—446, 453.
Twardowski 135.
Tyminiecki 182—183.

Ujejski 269—272, 423.

Valdi Sella 398.
de Vigny 268.
Villon 126.
Voiture 126.
Vrchlicky 313.

Wasilewski 272—273.
Węgierski 145—146, 211.
Wierzbicki 305.
Wierzyński 450, 453.
Wiśniowski 404.
Wolska 405—406.
Wolski 390—391.
Wroczyński 383—387, 409.
Wyrzykowski 401, 406.
Wyspiański 356—374, 381, 382, 418, 428, 452.

Zaleski 239—244, 249, 262, 272.
Zalewski 406.
Zawistowska 396—397.
Zbierzchowski 381, 387.
Zbrowski 391—392.
Zimorowic 119—125, 132, 241.
Zmorski 273—276.
Żuławski 344—345, 381, 401.

2. BADACZE I WYDAWCY

Alwar 163.
Arnaudow 36, 47.

Bałakirew 35.
Barsow 67.
Bem 6.
Bernacki 347.
Bobowski 68.
Bruchnalski 7, 76.
Brückner 15, 58, 116.

Cegielski 6.
Chlebowski 78, 79.
Chrzanowski 86.
Chwistek 430—431.
Czubek 116, 297.

Dmochowski 164.
Dorchain 17.
Dreves 48.

Ejsmond 140.
Elsner 6, 173—176, 177.

Feldman 307, 310, 381, 401, 402.

Feliński 91, 117, 184, 185.
Franko 48.

Golański 6.
Grigorjew 32, 33.
Guyau 18.

Herder 172.
Hilferding 32.
Hulewicz 428.

Jankow 47.
Jenike 7, 268, 269.

Kallenbach 167.
Kałużniacki 62.
Kandinsky 429—430.
Karadžić 37, 47.
Kasprowicz 401.
Karłowicz 77.
Kawczyński 5, 67.
Koch 48.
Kolberg 31, 37, 45, 46, 48, 55.
Kolessa A. 239, 240, 243, 244.
Kolessa F. 31, 46, 47, 48.
Kopczyński 164.
Korsz 31, 32, 47, 49, 76.
Korzeniowski 6.
Korzeniowski J. 108.
Kossowski 172.
Królikowski 6, 176, 177—179, 180, 181, 182, 183, 268.
Króliński 320, 401.

Leszczyński 7.

Łysenko 31.

Maciejowski Sewer 381.
Magiera 251, 252.
Małecki 7, 230.
Meillet 46, 411, 412.
Minor 16.
Mleczko 5, 411—416, 417, 419.
Mone 11, 48, 76.
Muczkowski 268.

Nitsch 7, 88.
Nowaczyński 6, 165, 215.

Okraszewski 179, 182, 186.

Pellissier 17.
Peretz 19.
Pollak 116, 117.
Popiel 418—419.
Porębowicz 109, 110, 126.
Potocki St. 137.
Przesmycki 265.

Rowiński 5, 235.
Różycki 391, 401, 407.

Sienicki 95.
Sinko 83, 94, 102, 417, 425.
Słowacki Euz. 6.
Sobolewskij 32, 34, 47.
Szumski 7.
Szyjkowski 183, 279.
Szylarski 6, 164, 184.

Tenner 235, 238.
Tretiak 53, 228, 231, 239.
Trojański 268.
Turowski St. 135, 189, 220.

Wackernagel 76.
Warencow 35, 36, 47.
Wierzbowski 73, 123.
Wiesiełowskij 27.
Windakiewiczowa H. 35, 36, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 56.
Wollner 24, 25, 26, 28, 47, 50.
Wójcicki 150.
Wóycicki 5, 6, 7, 170, 405, 416—418.
Wundt 27, 29.
Wyszkowski 182.

Zawiliński 80.

II. WYKAZ RZECZY

akrostych 126.
alcejska zwrotka 318.
asonans 59, 77, 87, 448.

ballada 126, 132, 309, 314, 427.
ballata 309.

chanson 126, 130, 131.

kancona 108, 109, 126, 135, 308, 348.
kantylena 310.
kaskada 344, 345.

łańcuchowe sprzęganie wierszy 53, 75, 126, 205, 231.

madrygał 135, 427.
makaron 126, 137, 475.
muzykalność wiersza 56, 104, 107, 235, 238, 243.

octonarius 110.
oktawa 110, 116, 120, 126, 127, 141, 144, 194, 223, 244, 298, 324, 366, 368.
oktostych 448.

pantum 295, 314, 333, 344, 401, 410, 450.
powtarzania 65, 379, 388, 400, 401, 404, 405, 407, 441, 442, 444, 445, 452.
refren 56, 65, 78, 120, 130, 133, 143, 154, 192, 195, 199, 224, 305.
romanca 309.
rondel 311.
rondo 126, 131, 194, 310, 403, 404.
rym 51, 55, 59, 62, 64, 70, 76, 77, 87, 100, 102, 108, 109, 110, 112, 113, 115, 120, 121, 126, 134, 136, 150, 161, 163, 164, 171, 183, 193, 197, 203, 219, 236, 237, 247, 251—253, 314, 315, 333, 351, 367, 375, 376, 386, 396, 397, 398, 399, 401, 404, 405, 422, 423, 440, 441, 446, 448, 449, 451, 453.

saficka zwrotka 73, 100, 113, 120, 127, 134, 144, 145, 151, 162, 197, 224, 250, 293, 298, 336, 385.
sestyna 102, 110, 115, 127, 144, 153, 194, 195, 209, 223, 244, 246, 298, 343, 376.
sestyna liryczna 126, 295.
sonet 101, 126, 135, 141, 195, 196, 222, 244, 246, 298, 311, 320, 324, 325, 347, 348, 351, 376, 380, 383, 387, 389, 390, 391, 393, 394, 403, 404, 406, 435, 447.
stanca spencerowska 347.
stornella 314, 386, 403, 404.
średniówka 58, 85, 93, 97, 106, 133, 142, 159, 170, 189—190, 259, 325, 326, 366, 368, 373, 385, 393, 410, 427, 432, 434.

tercyna 102, 223, 224, 298, 324, 382, 440.

triolet 194, 195, 244, 321, 333.
trójdzielna zwrotka 59, 61, 64.
uty 449.

wiersze bezśredniówkowe 46, 62, 63, 70, 71, 190—191, 232, 233, 257, 325, 326.
wiersze białe 102, 234.
wiersze męskie 80, 97, 103, 177, 179—182, 250, 323, 324.
wiersze nieregularne mieszane 11, 66, 112, 132, 138—140, 141, 143, 144, 145, 159, 203—215, 225, 232, 233, 234, 235, 250, 255—258, 260, 261, 269, 273, 274, 277, 300, 301, 316, 317, 325, 333, 334, 335, 349, 350, 351, 352, 353, 356, 362, 366, 371, 377, 385, 389, 395, 401, 428, 435, 436, 443, 444, 445, 450, 451, 453.
wiersze nieujednostajnione rytmicznie 24, 31—36, 63, 70, 71, 112, 323, 357, 358, 359, 373, 390, 402.
wiersze nieujednostajnione ze stałym odcinkiem końcowym 35, 36, 124, 201, 299.
wiersze wolne 264, 265, 301, 302, 313, 330, 331, 332, 345, 354, 355, 361, 368, 374, 378, 396, 445, 446.
Wiersze ze stałą liczbą zgłosek:

a) żeńskie:

2-zgł. 261, 266, 317, 322, 347, 400, 405, 435, 441.
3-zgł. 109, 188, 266, 274, 281, 284, 298, 300, 305, 307, 317, 319, 320, 341, 344, 347, 348, 409, 427, 441, 447.
4-zgł. 65, 82, 111, 112, 121, 130, 133, 134, 135, 136, 142, 171, 245, 266, 304, 308, 323, 343, 349, 352, 386, 409, 427, 428, 432.
5-zgł. 43, 44, 65, 72, 73, 82, 92, 99, 100, 105, 112, 113, 125, 129, 130, 132, 133, 134, 141, 144, 147, 148, 171, 187, 221, 222, 226, 228, 245, 249, 256, 260, 266, 274, 284, 297, 303, 307, 311, 341, 342, 349, 352, 359, 382, 398, 400, 409, 427, 428, 441, 447.
— 3 + 2 zgł. 44, 272.
6-zgł. 38, 45, 61, 69, 70, 72, 74, 80, 92, 95, 101, 105, 111, 112, 114, 115, 119, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 144, 150, 155, 171, 204, 245, 246, 248, 254, 261, 270, 273, 274, 278, 284, 333, 334, 344, 352, 372, 378, 447.
— 4 + 2 zgł. 38, 42.
— 3 + 3 zgł. 38, 42, 43, 44, 60, 199, 246, 271, 281, 284, 301, 323, 342, 344.
7-zgł. 65, 69, 92, 95, 98, 99, 100, 101, 105, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 120, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 136, 142, 150, 154, 155, 198, 204, 221, 245, 247, 260, 266, 277, 286, 324, 325, 334, 335, 349, 426, 428, 444.
— 4 + 3-zgł. 38, 42, 43, 44, 45, 50, 65, 150, 163, 248, 254, 262, 290, 297, 299, 300, 341, 343, 370, 372, 409.
— 3 + 4 zgł. 45, 50, 109, 121, 201, 266, 284, 285, 286, 297, 299, 303, 324, 325, 326, 340, 342, 369, 371, 427, 433.
— 3 + 2 + 2 zgł. 407.
8-zgł. 59, 60, 61, 65, 69, 79, 80, 84, 89, 90, 95, 96, 98, 99, 102, 105, 107, 112, 113, 114, 115, 119, 120, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 142, 147, 154, 192, 197, 201, 221, 227, 245, 247, 277, 284, 285, 444.
— (5 + 3) [1]) zgł. 225, 226.
— 5 + 3 zgł. 40, 43, 44, 45, 50, 147, 148, 150, 152, 154, 155, 160, 161, 171, 176, 187, 188, 198, 245, 249, 260, 269, 278, 285, 286, 305, 338, 347, 348, 349, 352, 427.
— 4 + 4 zgł. 38, 43, 44, 45, 50, 65, 72, 91, 113, 148, 151, 162, 176, 244, 246, 248, 249, 251, 254, 262, 266, 273, 274, 277, 278, 279, 284, 285, 298, 304, 307, 308, 333, 339, 349, 359, 369, 370, 372, 392, 427.

[1]) Cyfry w nawiasie oznaczają podział na człony tylko w znacznej większości wierszy pewnego utworu.

— (3 + 5) zgł. 111.
— 3 + 5 zgł. 50, 155, 176, 285, 347, 365.
— 3 + 3 + 2 zgł. 241, 427.
— (3 + 2 + 3) zgł. 286.
— 3 + 2 + 3 zgł. 50, 176, 291, 292, 312, 444.
— 2 + 3 + 3 zgł. 240.
9-zgł. 60, 108, 111, 115, 121, 131, 147, 409, 410.
— 6 + 3 zgł. 266.
— 5 + 4 zgł. 50, 92, 95, 113, 133, 134, 270, 285, 290, 297, 321, 324, 325, 359, 360, 363, 369, 371, 375, 386, 427, 433, 445, 447.
— 4 + 5 zgł. 50, 128, 382, 393.
— 3 + 6 zgł. 297, 375.
— 3 + 3 + 3 zgł. 50, 124, 201, 202, 224, 245, 246, 278, 286, 334, 335, 369, 384, 403, 427, 447.
— (2 + 7) zgł. 199.
10-zgł. 114, 131.
10-zgł. 114, 131.
— 6 + 4 zgł. 49, 409.
— 5 + 5 zgł. 40, 44, 49, 92, 95, 98, 99, 100, 105, 114, 115, 119, 125, 128, 129, 130, 132, 144, 145, 147, 151, 152, 153, 156, 188, 192, 196, 197, 221, 222, 225, 226, 245, 247, 249, 261, 266, 269, 278, 279, 280, 303, 319, 323, 324, 325, 352, 359, 374, 377, 382, 398, 400, 427.
— 4 + 6 zgł. 40, 43, 49, 74, 80, 84, 85, 92, 95, 99, 196, 198, 226, 231, 257, 260, 273, 274, 280, 284, 286, 323, 349, 434, 447.
— (4 + 3 + 3) zgł. 198.
— 4 + 3 + 3 zgł. 60, 199, 262, 286, 305, 323, 342, 370.
— 3 + 7 zgł. 73, 122.
— 3 + 2 + 3 + 2 zgł. 49.
11-zgł. 131.
— 8 + 3 zgł. 49, 122.
— 6 + 5 zgł. 49, 73, 114, 215, 420.
— 5 + 6 zgł. 49, 71, 72, 73, 80, 89, 90, 95, 99, 100, 101, 105, 108, 113, 114, 115, 119, 120, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 141, 147, 149, 151, 152, 154, 171, 191, 193, 198, 221, 222, 226, 244, 245, 246, 247, 249, 254, 258, 259, 260, 266, 279, 303, 309, 324, 335, 344, 347, 348, 349, 351, 352, 366, 368, 373, 375, 376, 377, 399, 402, 420, 421, 432, 440.
— 5 + 3 + 3 zgł. 49.
— 4 + 7 zgł. 49, 90, 95, 100, 101, 109, 260, 261.
— 4 + 4 + 3 zgł. 41, 42, 49, 287, 289, 298, 324, 341, 345, 405.
— 4 + 3 + 4 zgł. 293.
— 4 + 2 + 3 + 2 zgł. 49, 114.
— 3 + 8 zgł. 49.
— 3 + 4 + 4 zgł. 49.
— 3 + 3 + 5 zgł. 203, 215.
12-zgł. 108, 112, 263, 264.
— 8 + 4 zgł. 49, 122.
— 7 + 5 zgł. 91, 95, 105, 114, 115, 122, 133, 134, 221, 322.
— 6 + 6 zgł. 41, 44, 49, 61, 72, 74, 92, 95, 105, 108, 111, 112, 114, 131, 132, 134, 149, 245, 266, 272, 278, 349, 420.
— 5 + 7 zgł. 49, 404.
— 5 + 3 + 4 zgł. 241.
— 4 + 4 + 4 zgł. 49, 449.
— 4 + 2 + 6 zgł. 49.
— 4 + 2 + 4 + 2 zgł. 41, 49.
— 3 + 3 + 3 + 3 zgł. 41, 49, 202, 222, 224, 246, 262, 271, 278, 280, 369, 436, 450.
13-zgł. 71, 112.
— (8 + 5) zgł. 111.
— 8 + 5 zgł. 61, 90, 95, 105, 122, 124.
— (7 + 6) zgł. 277.
— 7 + 6 zgł. 48, 61, 70, 81, 85, 89, 90, 95, 98, 100, 101, 105, 108, 113, 114, 115, 119, 128, 133, 134, 135, 137, 141, 147, 148, 149, 153, 189, 195, 198, 221, 222, 244, 245, 254, 266, 279, 307, 325, 333, 335, 336, 344, 347, 373, 389, 420, 432, 441, 447.
— 6 + 7 zgł. 48, 73, 267, 290.
— 5 + 5 + 3 zgł. 41, 48, 299.
— 4 + 6 + 3 zgł. 48.
— (4 + 4 + 5) zgł. 119.

— 4 + 4 + 5 zgł. 41, 48, 358, 392, 399.
— 4 + 4 + 2 + 3 zgł. 48.
— (4 + 3 + 6) zgł. 106.
— 4 + 3 + 4 + 2 zgł. 48.
— 3 + 4 + 6 zgł. 347.
14-zgł. 112.
— 8 + 6 zgł. 48, 76, 107, 133, 244, 335.
— 7 + 7 zgł. 48, 91, 95, 221, 223, 226, 296, 353, 382, 388, 389, 393, 403, 444.
— 5 + 5 + 4 zgł. 149.
— (4 + 4 + 6) zgł. 75, 81, 91, 95, 96.
— 4 + 4 + 6 zgł. 48, 122, 124, 172, 266, 270, 272, 273, 278, 281, 287, 305, 323, 338, 387.
— 4 + 4 + 4 + 2 zgł. 41, 42, 48.
— 4 + 4 + 3 + 3 zgł. 241.
— (4 + 3 + 4 + 3) zgł. 198.
— 4 + 3 + 4 + 3 zgł. 323, 329.
— 3 + 4 + 3 + 4 zgł. 323, 448.
15-zgł. 112.
— 8 + 7 zgł. 72, 111, 112, 420.
— 7 + 8 zgł. 378, 389, 394, 403, 420, 444.
— 5 + 5 + 5 zgł. 48, 202, 338.
— (5 + 4 + 6) zgł. 111.
— (4 + 4 + 7) zgł. 82, 96.
— 4 + 4 + 7 zgł. 47, 273.
— 4 + 4 + 4 + 3 zgł. 47, 299, 403.
— 3 + 3 + 3 + 3 + 3 zgł. 448.
16-zgł. 71, 112.
— 8 + 8 zgł. 353, 435.
— 5 + 6 + 5 zgł. 300.
— 5 + 5 + 6 zgł. 47.
— 5 + 3 + 5 + 3 zgł. 60.
— 4 + 6 + 6 zgł. 47.
— 4 + 5 + 7 zgł. 47.
— 4 + 4 + 4 + 4 zgł. 47, 338, 397, 400, 407, 424, 425.
17-zgł. 8 + 4 + 5 zgł. 83.
— 6 + 6 + 5 zgł. 47.
— 5 + 5 + 7 zgł. 47.
— 4 + 6 + 4 + 3 zgł. 42, 47.
— 4 + 4 + 4 + 5 zgł. 47.
— 4 + 3 + 4 + 3 + 3 zgł. 322.
18-zgł. 450.
— 5 + 6 + 7 zgł. 47.
— 5 + 5 + 4 + 4 zgł. 47.
19-zgł. 5 + 6 + 4 + 4 zgł. 47.
— 6 + 6 + 7 zgł. 47.
20-zgł. 6 + 6 + 4 + 4 zgł. 42, 47.
— 4 + 3 + 3 + 4 + 3 + 3 zgł. 377.
21-zgł. (5 + 4 + 6 + 6) zgł. 111.

b) Z elementem męskim:

1-zgł. 202, 283, 305, 316, 320, 349, 382, 396, 400, 401, 405, 428, 435.
2^1-zgł. 303, 316.
3^1-zgł. 228, 250, 284, 372, 382, 386.
4^1-zgł. 201, 225, 228, 250, 262, 272, 303, 304, 305, 307, 308, 323, 339, 341, 344, 349, 382, 428, 441.
— 3 + 1 zgł. 37.
— $2^1 + 2^1$ zgł. 281, 384, 427.
— 1 + 2 + 1 zgł. 251.
5^1-zgł. 43, 44, 250, 266, 273, 274, 304, 337, 371.
— 3 + 2^1 zgł. 199.
6^1-zgł. 198, 256, 260, 303, 321, 324, 344, 375, 428.
— $4^1 + 2^1$ zgł. 427.
— 4 + 1 + 1 zgł. 343.
— (3 + 3^1) zgł. 284.
— 3 + 3^1 zgł. 281, 290, 297, 308, 312, 324, 433.
— $3^1 + 3^1$ zgł. 279, 290, 341, 342, 343, 384.
— $2^1 + 4^1$ zgł. 261, 427.
7^1-zgł. 227, 273, 285.
— 4 + 3^1 zgł. 241, 262, 274, 278, 279, 284, 285, 307, 323, 324, 343.
— 3 + 4^1 zgł. 281.
8^1-zgł. 246.
— 6 + 1 + 1 zgł. 270.
— 5 + 3^1 zgł. 242, 260, 285, 290, 324, 325, 326, 341, 344, 407, 420, 427, 433, 445, 447.
— $4^1 + 4^1$ zgł. 198, 222, 250, 266, 272, 285, 286, 299, 303, 309, 341, 427.
— 3 + 5^1 zgł. 375.
— 3 + 3 + 2^1 zgł. 271, 280, 323.
— $2^1 + 2^1 + 2^1 + 2^1$ zgł. 384.
9^1-zgł. 247.
— 5 + 4^1 zgł. 242, 324, 325, 334, 341, 374, 427.

— $4 + 5^1$ zgł. 260, 274, 289, 390.
— $4^1 + 5$ zgł. 286, 326.
10-zgł. $6 + 4^1$ zgł. 393.
— $5 + 5^1$ zgł. 242, 245, 246, 262, 277, 309, 324, 344, 349, 375, 440.
— $4^1 + 6$ zgł. 287.
— $4^1 + 6^1$ zgł. 281, 309.
— $4^1 + 3 + 3^1$ zgł. 281.
11-zgł. $6 + 5^1$ zgł. 245, 281.
— $5 + 6^1$ zgł. 290, 386.
— $(4^1 + 7)$ zgł. 200.
— $4^1 + 7$ zgł. 195, 281, 299, 309.
— $4^1 + 4 + 3$ zgł. 324.
— $4 + 4 + 3^1$ zgł. 289, 400.
— $4 + 3^1 + 4$ zgł. 385.
— $4^1 + 3^1 + 4^1$ zgł. 325.
— $3 + 3 + 5^1$ zgł. 242, 271.
— $3 + 3 + 3 + 2^1$ zgł. 297, 323, 427.
12-zgł. $7 + 5^1$ zgł. 245, 441.
— $6^1 + 6$ zgł. 287.
— $6 + 6^1$ zgł. 267.
— $6^1 + 6^1$ zgł. 191, 391, 393, 420.
— $4^1 + 4 + 4$ zgł. 287.
— $4 + 3 + 5^1$ zgł. 242.
— $3 + 5 + 4^1$ zgł. 325.
— $3^1 + 5 + 4$ zgł. 393.
— $3^1 + 3^1 - 6$ zgł. 271, 383.
13-zgł. $7 + 6^1$ zgł. 296, 313, 324, 382, 392, 393, 403, 427.
— $6^1 + 7$ zgł. 265, 274, 290, 296, 313, 324, 379, 391, 392, 393, 420, 448.
— $5 + 3^1 + 5$ zgł. 383.
— $4^1 + 5 + 4$ zgł. 394.
— $4 + 5 + 4^1$ zgł. 325.
— $4^1 + 4^1 + 5$ zgł. 299.
— $4 + 4 + 5^1$ zgł. 271, 273, 305, 324, 358, 387.
— $4 + 4 + 4 + 1$ zgł. 48.
— $4^1 + 3 + 3 + 3$ zgł. 406.
— $3 + 4 + 3 + 3^1$ zgł. 428, 448.
14-zgł. $8^1 + 6^1$ zgł. 317.
— $6^1 + 5 + 3$ zgł. 241.
— $5 + 3^1 + 3 + 4$ zgł. 324.
— $4 + 3^1 + 4 + 3^1$ zgł. 384.
15-zgł. $8^1 - 7$ zgł. 313, 317.
— $6^1 + 9$ zgł. 277.
— $6^1 + 3^1 + 6^1$ zgł. 420.
— $5 + 3^1 + 3 + 4$ zgł. 348.
— $4^1 + 4^1 + 7$ zgł. 383.
— $4^1 + 4 + 7$ zgł. 271.
— $4^1 + 4 + 4 + 3$ zgł. 324.
— $4 + 4 + 4 + 3^1$ zgł. 324, 348, 397, 407, 424, 425, 441.
16-zgł. $8^1 + 8^1$ zgł. 432.
— $5 + 5 + 6^1$ zgł. 397.
— $4 + 3^1 + 3 + 3 + 3$ zgł. 384.
19-zgł. $8 + 7 + 4^1$ zgł. 446.

c) Toniczne.

5-zgł. $2 - 3^3$ zgł. 319.
7-zgł. $3 - 4$ zgł. 337, 384.
— $3 - 2 - 2$ zgł. 358, 359, 433.
8-zgł. $4 - 4$ zgł. 337.
— $3 - 3 - 2$ zgł. 453.
— $3 - 2 - 3$ zgł. 291.
— $2 - 2 - 3$ zgł. 292.
— trochaiczny, adoniczny, saficki, daktyliczny 176.
— $3 - 2 - 3^1$ 328, 339.
9-zgł. $3 - 2 - 2 - 2$ zgł. 294, 327, 328, 358.
— $3 - 2 + 2 - 2$ zgł. 326, 339, 433.
10-zgł. $3 - 2 + 3 - 2$ zgł. 383, 453.
— $2 - 2 + 2 - 2 - 2$ zgł. 339.
11-zgł. $4 + 3^3 - 4$ zgł. 385.
— $3 - 2 + 3^3 - 3^3$ zgł. 318.
— $3 - 2 + 2 - 2 - 2$ zgł. 292.
— $2 - 2 - 2 + 3 - 2$ zgł. 408.
12-zgł. $3^3 - 2 - 2 + 2 - 2 - 1$ zgł. 422.
— $3 - 2 - 1 + 3 - 2 - 1$ zgł. 337.
13-zgł. $3 - 3^1 + 3 - 2 - 2$ zgł. 296, 328.
— $3 - 3 - 2 + 3 - 2$ zgł. 288.
— $3 - 2 - 2 + 3 - 3^1$ zgł. 296.
— $3 - 2 - 1 + 3 - 2 - 2$ zgł. 337.
— $2 - 2 - 2 + 2 - 2 - 3$ zgł. 291.
14-zgł. $3 - 3 - 2 + 3 - 3$ zgł. 296.
— $3 - 3 - 1 + 3 - 3 - 1$ zgł. 321.
— $3 - 2 - 2 + 3 - 2 - 2$ zgł. 296, 312, 327, 328, 433, 435.
— $2 - 3 - 3 - 3 - 3$ zgł. 312.
— $2 - 3 - 3 + 2 - 3 - 1$ zgł. 337.
— $2 - 3 - 2^1 + 2 - 3 - 2^1$ zgł. 336.
15-zgł. $3 - 3 - 3 - 3 - 3$ zgł. 312.

— 3—3—2+3—2—1 zgł. 337.
— 3—2—3^1+3—2—2 zgł. 296.
16-zgł. 3^3—3^3—2+3^3—3^3—2 zgł. 337, 340.
— 2—3—3+3—3—2^1 zgł. 312.
— 3—2—2+3—2—2—2 zgł. 358.
— 2—2—2—2+2—2—2—2 zgł. 296.
17-zgł. 3—2—2—2+3—2—2—1 zgł. 403.
— 3—2—2—1+3—2—2—2 zgł. 308, 434.
— 2—3—3+3—3—3 zgł. 312, 336.
— 2—3—2+2—3—3—2 zgł. 321.
18-zgł. 3—3—3+3—3—3 zgł. 334.

d) Niby miarowe.

1) Liczba zgłosek stała, cząstki 2- lub 3-zgłoskowe układają się w zmiennej kolejności:

6-akcentowe 9+8 zgł. 83.
— 8+9 zgł. 318.
— 8+8 zgł. 267, 279, 288, 395.
— 7+8 zgł. 259, 267, 439, 440.
5-akcentowe 5+8 zgł. 394—395.

2) Liczba zgłosek nieparzysta:

heksametry (każda cząstka zaczyna się od zgłoski akcentowanej) 137, 170, 215—218, 300, 312, 313, 407—408, 411—425, 436, 437, 470.
dystychy elegjackie 165.
6-akcentowe 316, 317, 319, 328, 329, 330, 353, 361, 389, 390—391, 398, 436, 437, 452.
6- lub 7-akcentowe 314.
4-akcentowe 93, 359, 360.
3-akcentowe 34, 363, 365, 371, 372, 373.

SPIS RZECZY

Przedmowa 5–7
Wstęp. Przegląd różnych systemów wierszowania . . . . . 8—21
I. Okres przedhistoryczny i wiersz ludowy . . . . . 24—57
II. Średniowiecze i brzask humanizmu 58–88
III. Od Jana Kochanowskiego do początku XVII wieku . 89—118
IV. Od »Roksolanek« do końca wieku XVII 119–140
V. Wiek XVIII i początek XIX . . . . . 141—186
VI. Malczewski. Mickiewicz . . . . . 187—220
VII. Słowacki i inni romantycy . . . . . 221—253
VIII. Od Norwida do Lenartowicza . . . . . 254—282
IX. Parnas polski . . . . . 293—305
X. »Młoda Polska« (Nastrojowcy) . . . . . 306—346
XI. »Młoda Polska« (Neoromantycy) 347–380
XII. »Młoda Polska« (Estetyzm) . . . . . 381—410
XIII. Uczona metryka i przekłady z języków klasycznych . . 411—425
XIV. Najmłodsi . . . . . 426—453
Zakończenie . . . . . 454—483
Wykaz imion . . . . . 485—488
Wykaz rzeczy . . . . . 489—494